ALTAI-IRAN UND VÖLKERWANDERUNG

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

J. C. HINRICHS, LEIPZIG

JOSEF STRZYGOWSKI

ALTAI-IRAN UND VÖLKERWANDERUNG

Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der k. k. Universität Wien

(Lehrkanzel Strzygowski)

Band I. Max Eisler: Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst). Haag, M. Nijhoff, 1914.

Band II. Luise Potpeschnigg: Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, k. k. Schulbücherverlag, 1915.

Band III. Artur Wachsberger: Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift.) Berlin, Oesterheld & Co., 1916.

Band IV. Richard Kurt Donin: Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege). Wien, A. Schroll & Co., 1915.

Band V. Josef Strzygowski: Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1917.

Band VI. Heinrich Glück: Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kulturgeographischer Grundlage. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft XIII). Heidelberg, C. Winter, 1916.

Band VII. Ernst Diez: Churasanische Baudenkmäler. Ergebnisse einer 1912—1914 vom kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte islamischer Kunst in Iran unternommenen Forschungsreise. (In Fertigstellung.)

Band VIII. Max Eisler: Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. XXXIII [1916] Heft 4). Wien, F. Tempsky.

Band IX. Moritz Dimand: Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien. Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst. (Druckfertig.)

Band X. Josef Strzygowski, Der altchristliche Kuppelbau der Armenier. Ein Stück arischer Kunstgeschichte. Ergebnisse einer 1913 vom kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) unternommenen Forschungsreise nach Russisch-Armenien. (In Fertigstellung.)

ALTAI-IRAN UND VÖLKERWANDERUNG

ZIERGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DEN EINTRITT DER WANDER- UND NORDVÖLKER IN DIE TREIBHÄUSER GEISTIGEN LEBENS

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

ANKNÜPFEND AN EINEN SCHATZFUND IN ALBANIEN

MIT 229 ABBILDUNGEN UND 10 LICHTDRUCKTAFELN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1917

ARBEITEN

DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER K. K. UNIVERSITÄT WIEN

(LEHRKANZEL STRZYGOWSKI)

BAND V

Druck von August Pries in Leipzig.

LEOPOLD VON SCHROEDER

IN HERZLICHER ZUNEIGUNG

Vorwort.

Das vorliegende Buch entstand aus der Bearbeitung eines 1902 in Albanien gemachten Schatzfundes. Diese ziergeschichtliche Untersuchung wurde unterbrochen durch Forschungen über altchristliche Baukunst Armeniens, die einen Weg führten, dessen Entdeckung dann doch wieder viel entschiedener auf dem Gebiete des Ornamentes von wissenschaftlicher Bedeutung wurde als auf dem der Architektur. So griff ich denn auf die Probleme zurück, die der Schatz eröffnet hatte. Nach dem Ergebnis der letztjährigen Studien lenkt, was sich jetzt für den Gesichtskreis der mitteleuropäischen Mächte als Frucht des Weltkrieges aufschließt, die Forderung eines Landweges nach Osten, nur wieder in die Bahnen ein, die ein ungeheurer Weltverkehr noch an der Grenze der historischen Zeit gegangen ist. Damals fand ein Geben und Nehmen zwischen dem mittleren Asien und Europa statt, das eine der Grundlagen für die Entwicklung der heutigen Welt wurde. Seit längerem versuchen Sprach- und Sachvergleicher dieser versunkenen Welt beizukommen; dem Kunstforscher dürfte es vielleicht gelingen, sie darin zu unterstützen und diese von den Mittelmeervölkern unabhängige, ja schließlich gegen ihre Vorherrschaft gerichtete Bewegung anschaulich, daher überzeugender darzulegen, als andere Forschungsgebiete es vermögen.

Es sind fast zehn Jahre her, seit ich den Schatzfund, der einleitend hier vorgelegt wird, zum ersten Male zu sehen Gelegenheit hatte. Die Absicht, ihn zu veröffentlichen, war in Ausführung, als John Pierpont Morgan sen. den Fund erwarb, wobei mir das Recht einer Monographie vorbehalten blieb. Inzwischen starb Morgan 1913 und das Werk muß heute ohne die rege Teilnahme, die der für antiquarische Dinge leidenschaftlich bewegte Mann ihm widmete, erscheinen. Der Schatz ist als Ganzes bisher nur in Vorträgen vor die Öffentlichkeit gekommen, die ich 1913 im mitteldeutschen Kunstgewerbeverein in Frankfurt a./M. und am Museum in Straßburg, 1916 in Stockholm, Göteborg und Lund hielt. Einzelne Stücke sind von mir „Der Islam“ II (1911) S. 333 und Konsthistoriska sällskapets publikation 1916 S. 1f. abgebildet worden, andere von Riegl im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission N. F. I (1903) S. 282 f.

Der albanische Schatzfund gibt Anlaß, die Ornamentstudien, die ich mit „Mschatta“ in der Festschrift zur Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin 1904 begonnen habe, wieder aufzunehmen. Es erscheint das um so notwendiger, als der kostbare Besitz der Mschatta-Fassade in Berlin selbst nicht die Früchte zeitigt, die ich mit dieser Krönung der altchristlich-islamischen Sammlungen der kgl. Museen einst erstrebt hatte. Lebhaft beklage ich, daß der großzügige Riegl so früh (1905)

von der Arbeit zurücktreten mußte; er wäre heute vielleicht dahin gelangt, seine Ansichten, so weit sie entwicklungsgeschichtlicher Art sind, umzubilden, wie er es tatsächlich auf mein „Hellas in des Orients Umarmung" hin mit seinen vor den Stilfragen gelegenen Veröffentlichungen getan hat. Wie die Dinge liegen, treffen meine Einwände heute einen Gegner, dessen Einsicht der Rieglschen nicht entfernt gleichkommt.

Das Problem, das neuerdings zu erörtern der albanische Schatzfund Anlaß gibt, betrifft Riegls Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, soweit sie an der Hand der Palmettenranke behandelt werden können, und zweitens die Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den eurasiatischen und Mittelmeervölkern, insofern diese Frage bei einer zusammenfassenden Behandlung der Schatzfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Osten Europas nicht übergangen werden kann. Da es sich dabei als Schlußfolgerung um die Bloßlegung der frühesten Keime der mittelalterlichen Kunst handelt, wie sie sich bei den germanischen und romanischen Völkern Europas entwickelt hat — wie schon Riegl erkannte —, so ist die Aufgabe, die ich bei Veröffentlichung des albanischen Schatzfundes ins Auge fasse, eine ziemlich weit ausgreifende. Man wird aber, hoffe ich, schrittweise erkennen, daß der Schatz nicht minder wie seinerzeit Mschatta oder Amida verdient, in den Mittelpunkt der Behandlung von Fragen gestellt zu werden, die seit Jahren durch die Stellung meiner Arbeiten gegen tiefgewurzelte Vorurteile der Kunstforschung heranreifen.

Die Aufgaben des Ornamentforschers gehen mehr als in der Architektur und den darstellenden Künsten mit denen des Kulturforschers parallel. Wir können heute freilich nicht mehr wie Viktor Hehn u. a. ausschließlich auf Grund der antiken Quellen Kulturgeschichte machen, sondern müssen die orientalischen Zeugen selbst in erster Linie sprechen lassen. Im Gebiete der Zierkunst unterstützen dabei leider selten schriftliche oder gar inschriftliche Belege. Der Kunsthistoriker ist hier zumeist in der Lage des Prähistorikers und Ethnologen; er muß aus seinem eigensten Material, den Denkmälern der bildenden Kunst selbst, festen Boden zu gewinnen suchen. Man wird unter diesen Umständen sich fürs Erste vielleicht öfter mit der Vorführung des neuen Materials zufrieden geben müssen. — Die Schreibart der Namen ist dem in erster Linie in Betracht kommenden Leserkreis angepaßt.

Im vorliegenden Werke wird nun zunächst der Schatz beschrieben. Fremde Belege werden dabei nur insoweit herangezogen, als sie zum Vergleich unmittelbar herausfordern. Die ungarischen und andern Schatzfunde der Völkerwanderungszeit im Osten Europas werden daher anschließend kurz zusammengefaßt und der augenblickliche Stand der Forschung über diese Funde gekennzeichnet. Im dritten Abschnitte wird dann Richtung an der Hand des Ornamentes der Schmucksachen des albanischen Schatzfundes, der Palmettenranke mit dem Kreislappen genommen und ihre Ausbreitung von Ungarn und dem Balkan aus über Ägypten nach Vorder-, Mittel- und Ostasien verfolgt. Am Schlusse wird aus diesem Tatsachenmaterial heraus die Entwicklung der geometrischen Ranke zur „Arabeske" und die Bewegungsrichtung des Werdens dieses islamischen Ornamentes zu bestimmen gesucht. Dadurch erscheinen die Ergebnisse der Mschatta-Arbeit, die hauptsächlich die Weinranke betrafen, wesentlich ergänzt.

Im vierten Abschnitte wird nach der sozialen Schicht und dem Volke gefragt, das als Erreger bzw. Träger der vorgeführten Entwicklung in spätrömischer Zeit in Betracht kommt. Was wir von den Türken und Saken als Vertretern zweier Rassen, der altaischen und arischen, vom Standpunkte des Forschers über bildende Kunst aussagen können, wird behandelt, am Schlusse dann die Wirkung im Gebiete des Mittelmeeres vorgeführt.

Der fünfte Abschnitt geht auf die Zeit der Völkerwanderung über, beginnend mit dem türkischen Vorstoß und der Frage nach dem Ursprunge des albanischen Schatzes. Die Anfänge der neuen Kunst bei den im Zeichen des Islams geeinten Völkern und den Germanen leiten über auf die Schlußabschnitte, in denen ein Blick auf Wesen und Wert von Renaissancen geworfen und der jetzige Aufbau der geisteswissenschaftlichen Forschung als Hindernis auf dem neuen Wege gekennzeichnet wird.

Mit dem vorliegenden Buche greife ich meine Arbeiten da wieder auf, wo sie Amida S. 319 stehen geblieben waren. Die große, am Schlusse der Antike einsetzende Kulturströmung vom Osten her, der meine Arbeiten bisher gewidmet waren, hat nicht ohne Zusammenhang bestanden mit einer gärenden Bewegung in Hochasien und dem Norden, als deren Schlußglied die Völkerwanderungen erscheinen. Dieser wachsende Einfluß der Nomaden und Nordvölker rückt im vorliegenden Buche in den Vordergrund. Ich hoffe bald Werke über Forschungsreisen in Armenien und Chorasan vorlegen zu können, in denen die hier auf ziergeschichtlichem Gebiete geführten Untersuchungen, nach der architektonischen Seite hin ergänzt und wieder in das gewohnte Fahrwasser der großen religiösen Kulturen zurückgeleitet werden sollen. Der einst mit „Orient oder Rom" und „Hellas in des Orients Umarmung" begonnene Kampf geht also, auf größere Raum- und Zeitgebiete ausgedehnt, weiter und wird hoffentlich — u. a. durch den Versuch der Anbahnung einer indogermanischen Kunstforschung — etwas zur kulturellen Läuterung des Wettstreites der Deutschen im Weltverkehre beitragen.

Im Augenblicke der Drucklegung dieses Vorwortes setzt unsere Vorwärtsbewegung gegen Rumänien und Südrußland ein. Möchte es gelingen, damit jenem Lande die Möglichkeit freier geistiger Entwicklung zu bringen, das einst vielleicht den Keimboden des Arischen lieferte, jedenfalls aber die Brücke bildete, die den europäischen Norden mit Armenien, dem asiatischen Süden und Osten verband. Erst wenn diese für das Deutschtum notwendigen Zusammenhänge wieder hergestellt sein werden, dürfte der Deutsche endlich loskommen vom Mittelmeere, auf das seine Kunst und Wissenschaft — verhängnisvoll geradezu — seit Jahrhunderten eingestellt waren. In einem Nachtrage am Schlusse des Buches kann ich überdies noch Bezug nehmen auf die Art, wie in einer Reihe französischer Aufsätze die deutsche Kunstforschung seit Juli 1916 eingeschätzt wird. Der französische Fachgenosse wirft dort uns deutschen Gelehrten gerade das vor, was den meisten infolge der Wahnvorstellung von der einzigen Bedeutung des Griechisch-Römischen leider so gut wie gänzlich abgeht: das Verständnis für Wesen, Ursprung und Zusammenhang deutscher Eigenart. Wir sollen diese angeblich zu selbstliebend eingeschätzt haben. Ich hoffe, daß die unerhörte Aufrüttelung durch den Weltkrieg auch in den Geisteswissenschaften eine Wendung von Grund auf herbeiführt und der deutsche Kunstforscher bei aller berechtigten Neigung für den hellenischen Geist doch allmählich anfängt, auch

den Wurzeln nordischen Wesens nachzugehen. Es tut not, daß wir die Folgen des Eindringens der Renaissance in Deutschland endlich überwinden und den alten Kampf des beginnenden Mittelalters mit den Südkulturen geläutert wieder aufnehmen und klar zu Ende führen. Eine Blüte, wie sie Bürgertum und Städte vor dem Siege der Renaissance erlebten, wäre davon zu erwarten.

Sollte das Buch nicht ins Ungemessene anwachsen, wie es leicht geschieht, wenn ein roter Faden gefunden ist und die Probleme nun von allen Seiten sich aufdrängen, so mußte manches unbesprochen bleiben — so verschiedene Fragen der farbigen Goldschmiedekunst, Seidenweberei u. dgl. —, was vielleicht noch herein gehört hätte. Ich hoffe, daß die Erkenntnis, von der die vorliegende Arbeit getragen ist, trotz der Beschränkung, die ich mir auferlegte, klar zum Ausdrucke kommt, und bin überzeugt, daß das Material daraufhin ebenso reichlich zuströmen wird, wie nach dem Erscheinen meiner Arbeiten über die koptische Kunst, Kleinasien, Mschatta und Amida.

Ich möchte schließen mit Jakob Grimms Worten in der Vorrede zu seiner Geschichte der deutschen Sprache 1848, S. VIII: „Jede Wissenschaft hat ihre natürlichen Grenzen, die aber selten dem Auge so einfach vorliegen wie das Stromgebiet des Bachs, in dessen Mitte nach unseren Weistümern ein schneidendes Schwert gesteckt wird, damit das Wasser zu beiden Seiten abfließe. Willige Forscher sollen also den verschlungenen Pfaden folgen und bald leichteres, bald schwereres Geschühe anlegen, um sie betreten zu können. Wer nichts wagt, gewinnt nichts, und man darf mitten unter dem Greifen nach der neuen Frucht auch den Mut des Fehlens haben. Aus dem Dunkel bricht das Licht hervor und der vorschreitende Tag pflegt sich auf seine Zehen zu stellen. Von der großen Heerstraße abwärts liebe ich es durch enge Kornfelder zu wandeln und ein verkrochenes Wiesenblümchen zu brechen, nach dem andere sich nicht niederbücken würden".

Ich habe nach vielen Seiten für freundliche Förderung zu danken. Das wird unten an seiner Stelle geschehen. Hier möchte ich nur des Verlages gedenken, der in schwieriger Zeit den Mut fand, das vorliegende Buch in Druck zu nehmen.

Wien, Juni—Oktober 1916.

Josef Strzygowski

Inhaltsverzeichnis.

I. Ein albanischer Schatzfund.

Auffindung. Im Frühjahre 1902 wurden die türkischen Behörden von Tirana durch die Denunziation eines Albanesen auf einen Fund aufmerksam, aus dem ein ornamentierter Goldpokal (Taf. I) zum Gegenstand eines Streites zwischen dessen Besitzern geworden war. Die Behörde, d. h. der damalige Mutessarif Mehmed Hüsni-Bey belegte den Pokal mit Beschlag und sandte ihn nach Konstantinopel. Durch diesen Vorfall aufmerksam gemacht, stellte der damalige österreichisch-ungarische Konsul in Durazzo, Rémi v. Kwiatkowski, Nachforschungen an in der Absicht, wenigstens über die Fundumstände etwas zu erfahren. Dabei kam die Schale (Abb. 8) und zugleich die Tatsache zutage, daß es sich um einen größeren Schatzfund handle. Über die Auffindung konnte v. Kwiatkowski nachträglich folgendes feststellen: Ein albanesischer Bauer bei Vrap, einem Dorfe im Bezirke von Pekinje (Peklin), Distrikt Elbassan [1], stieß beim Ackern auf einen kupfernen Kessel (Kazan), den er sich aneignete und, ohne sich viel mit dem Inhalt zu beschäftigen, für ein paar Medschidjes an drei Albanesen verhandelte, die ihn in ihre Wohntürme (Kulen) in der Nähe von Arbōna, einem nördlich von Vrap gelegenen Orte brachten. Dann kam der Streit in Tirana. Der nachfolgende Erwerb der einzelnen Fundstücke zog sich zum Teil unter recht romantischen Umständen durch etwa fünf Jahre hin. Es dürfte wissenschaftlich kein Interesse haben, darauf näher einzugehen. Unter den nachfolgend veröffentlichten Stücken befindet sich gewiß keines von anderer Provenienz. Dagegen ist es wohl möglich, daß heute noch Stücke des Schatzfundes in den Händen einzelner Eingeborener zu finden wären. Ein solches hat Hektor von Economo in Paris bei einem Triester Juwelier erworben (Taf. III). So könnten noch andere Stücke über Konstantinopel oder Triest verkauft worden sein. Vielleicht bringt sie vorliegende Publikation zutage. Der Schatz besteht aus 41 Stücken, wovon 39 in den Besitz von J. Pierpont Morgan (†1913) [2] gelangten und im Augenblick des Druckes noch von seinem Sohne in New York aufbewahrt werden. Nur zwei, allerdings sehr bedeutende Stücke kamen in anderen Besitz, das eine, wie gesagt, nach Konstantinopel, das andere nach Paris.

Beschreibung und Vergleich. Ich führe den Schatz in drei nach Material und Zweck getrennten Gruppen vor. Nach dem Material allein wären nur zwei Gruppen, Gold und Silber zu scheiden. In der Zweckbestimmung aber gehen im

1) Der Ort liegt etwas nördlich, halbwegs zwischen Pekinje und Kawaja.

2) Vgl. über ihn Bulletin of the Metropolitan Museum of art (New York) VIII (1913) S. 64.

Rahmen der Gruppe Gold zwei Reihen soweit auseinander, daß ich es für gut befunden habe, Gefäße und Schmucksachen auseinander zu halten, obwohl eines der Gefäße (Taf. III) den Schmucksachen (Taf. V) nahe verbunden ist. Im Zusammenhang mit der Beschreibung führe ich der Einfachheit halber gleich auch solche Parallelen an, deren Vergleich naheliegend ist.

1. Goldgefäße.

1. Pokal mit Tieren in Spitzovalen (Tafel I und Abb. 1). „Der vom Mutessarif von Durazzo nach Konstantinopel gesandte Goldpokal war ohne Inschriften und Figuren, jedoch ornamentiert." Diese kurzen Angaben führten zur



Abb. 1: Konstantinopel, Kais. ottomanisches Museum: Goldpokal aus Albanien, Oberteil. (Der ganze Pokal auf Tafel I.)

Auffindung des Pokals im kaiserlich ottomanischen Museum. Ich verdanke die Photographien und näheren Angaben der Güte des Direktors, Exz. Halil Edhem. Danach stammt das Stück „aus dem Vilajet von Škodra (Skutari), dem Sandschak Dratsch (Durazzo), der Caza Tyrana und dem Dorf Virab bei Peklin. Der Pokal kam im März 1902 in das Museum". Es stimmen also die Zeit- und Ortsangaben durchaus zu den Mitteilungen des Herrn v. Kwiatkowski. Der Pokal (Tafel I), unter Nr. 1531 inventarisiert, ist 17 cm hoch und hat oben einen Durchmesser von 15 cm. Gewicht 464 g. Der hohe kegelförmige Fuß ist unten horizontal umgebogen und geht in einen Knauf über. Ein wulstig profilierter Teil vermittelt dann nach dem weitbauchigen Gefäße. Dieses ist horizontal geschmückt mit einem breiten Ornamentbande, das oben und unten von zwei Randleisten gesäumt wird. Dazwischen bilden



J. C. Hinrichs, Leipzig C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Konstantinopel, Kais. Ottomanisches Museum:
Goldpokal aus Albanien.

dreieckig, d. h. im Schrägschnitt profilierte Bänder horizontal acht Spitzovale. An den Kreuzungsstellen wachsen aus den Zwickeln buschige Füllungen hervor, bestehend aus 5—9 langen, innen gefurchten Rundlappen. In den Spitzovalen liegt zunächst ein gedrehter Wulst. Im Felde selbst erscheinen auf glattem Grund in Flachrelief Vögel. In der Mitte von Tafel I ist zunächt an der Schwanzbildung ein Hahn erkennbar, der, nach links hin bewegt, ein Halsband trägt. Im Oval davor ein Vogel, der mit gesenktem Kopf nach links schreitet; im Oval rechts ein Vogel mit Greifenkopf. Diese Art wird deutlicher in Abb. 1, wo von links nach rechts zuerst wieder ein Vogel, der den Hals senkt, dann einer, der den Kopf zurückwendet, endlich aber der Vogel mit dem greifenartigen Vorderleib und hahnenartigen Schwanz erscheint. Der Schnabel hält einen Gegenstand. — Der Rand des Kelches ist glatt. Dann folgen oben wie unten zwei dreieckig profilierte Streifen und wie daran hängend in einigem Abstand über den Spitzovalen ein Zinnenband, das herausgetrieben ist und durch eingeschlagene Punktreihen belebt wird. Ähnlich sind die Körper der Vögel durch Strichlagen belebt, vielleicht für Farbeinlagen.

Der Pokal hat die gleiche Form wie die Goldkelche des Tai-beg im Schatze von Nagy-Szent-Miklos [1] und die späteren christlichen Kelche. Die Kugel auf hochgestieltem Fuß und der weite Bauch sind dafür charakteristisch. Der Vergleich mit dem berühmten ungarischen Schatzfunde führt auf einen östlichen Kunstkreis und in diese Richtung weist auch die Ornamentik. Man blättere daraufhin vergleichend die sasanidisch-frühislamischen Funde in Smirnovs großer Publikation „Östliches Silber“ durch. Die Verwendung schräg abgekanteter Stege statt des üblichen Flechtbandes [2], sowie manche andere Details fallen freilich auf. Soweit die Vögel nach der Photographie erkennbar sind, spricht für östliche Provenienz die Verwendung des Hahnes und jenes eigenartigen Drachens, von dem zuerst anläßlich seines Vorkommens an der Mschatta-Fassade die Rede war [3] und für den das Smirnovsche Werk so reiches Vergleichsmaterial im Sinne meiner damaligen Bestimmung gebracht hat [4]. Motive wie das Zinnenband [5] und der gedrehte Wulst [6] sind im Osten vorläufig bis nach Mesopotamien und dem Kaukasus zu verfolgen. Doch kommt z. B. das Zinnenband auch in Ostasien vor. Über die Striche und Punkte für Farbeinlagen wird unten anläßlich des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos zu reden sein.

2. Pokal mit vier Stadtbüsten (Tafel II und Abb. 2—5). Erworben im Dezember 1904 in Durazzo bzw. Tirana. H. 15,65 cm. Dm. oben 11,7—12,2 cm, Fuß 7,8 cm h., 5,6 cm Dm. unten. Der Bauch aus einem Stück getrieben, der Fuß

1) Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, S. 42, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn I, S. 158, III, Taf. 317. Über die türkischen Inschriften Supka, Monatshefte f. Kunstwiss. IX (1916) S. 20.

2) Vgl. Smirnov, a. a. O. Tafel LXX.

3) Mschatta, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXV (1904). S. 311 f.

4) Vgl. dagegen v. Falke, Kunstgesch. der Seidenweberei I, S. 79.

5) Vgl. Mschatta S. 287 und „Kleinarmenische Miniaturenmalerei“ Tafel VIII, die Fußleiste der Krönung, „Amida“, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Mesopotamien etc. 1910 S. 222.

6) Vgl. Andrae, Hatra II Abb. 204 und 238. Bd. III der von der Gräfin Uwarov herausgegebenen „Materialien zur Archäologie des Kaukasus“ (russ.) Tafel XLIV. In demselben Bande Taf. VII ein Pokal in Illori, der in der Form mit unserem zu vergleichen ist. Bei dieser Gelegenheit sei auch aufmerksam gemacht auf einen Silberpokal im Museum des Kunstvereines zu Warschau. Er ist vergoldet und zeigt (nach Arne) außen ein geometrisches Muster, innen ein Christusbild. Provenienz Südrußland.

aus mehreren Stücken zusammengelötet, die Kugel auf den durchgehenden Kegel aufgesteckt. Getrieben und graviert, die Striche nielloartig farbig ausgefüllt. Gewicht 422,2 g.

Der Bauch des Pokals zeigt in flachem Relief vier Frauenbüsten. Über ihnen läuft zwischen einer Linie oben und zweien unten eine Inschrift hin, die wie diese Linien eingetrieben und mit einer schwarzen Masse ausgefüllt ist. Zur Festigung dieser Masse sind in alle Buchstabenecken runde Vertiefungen nachgeschlagen. Da die Inschriften sich auf die Büsten beziehen, führe ich beide zugleich vor. Anfang und Ende der Inschrift sind durch Kreuze gekennzeichnet, dazwischen ein Rankenzweig[1].



Abb. 2: New York, Sammlung Morgan: Goldpokal mit Städtebüsten, Konstantinopel.

+ ΚωΝCΤΑΝΤΗΝȣΠΟΛΗC. Die Frauengestalt (Abb. 2) darunter erscheint in strenger Vorderansicht mit nach rechts hin gestrecktem Unterarm. Die Rechte hält einen Stab quer vor dem Leib geschultert; er endet oben mit sechs kleinen bossierten Kreispunkten um einen mittleren. Auf dem obersten ist aus vier Punkten ein Kreuz gebildet. Die linke Hand trägt eine große Kugel, auf der drei kleine Kugeln, durch eine geschweifte Umrißlinie verbunden, pyramidal, aber getrennt zusammengestellt erscheinen. Die Frau ist bekleidet mit einem faltenreichen Chiton mit Ärmeln, die mit engen, glatten, von je zwei schmalen Bordüren gesäumten Enden versehen sind. Die Falten liegen ganz unregelmäßig, verschieden dünn oder dick geritzt und bald grätenartig gestrichelt, bald glatt gelassen. Sie bilden vor der

1) Man könnte beim ersten der beiden Kreuze Ƥ lesen; doch halte ich die Schlinge für den Anfang der Ranke (Tafel II).



J. C. Hinrichs, Leipzig C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

New York, Sammlung Morgan:
Goldpokal mit vier Stadtbüsten aus Albanien.

rechten Schulter und dem Ellenbogen runde Massen. Unten schließt die Figur mit welligen Faltenbauschen. In den Ritzen sind deutlich Reste einer schwarzgrünen (stellenweise roten?) Füllung zu sehen. Aus dem Gewande wächst der glatte Hals hervor, auf dem das Gesicht in etwas verschobenem Ovale sitzt. Reiches gescheiteltes Haar, worüber eine fünfteilige Mauerkrone mit punktiertem Kreuz im Mittelfelde sichtbar wird, die Locken fallen in drei Bogen auf beide Schultern herab. Die Gesichtszüge sind ganz schematisch eingeritzt. Augenbogen und Nase erscheinen in einem Linienzuge gegeben, die Pupille als Kreispunkt, die Nase unten dreiteilig. Mund und Kinn sind durch zwei Gerade angedeutet, zwischen denen ein kleiner Halbkreis als Lippe sitzt. Vom linken Ohr könnten Spuren da sein. Neben dem



Abb. 3: New York, Sammlung Morgan: Goldpokal mit Städtebüsten, Kypros.

Kopf flattern seitlich hoch zwei Gewandzipfel auf, die bis auf ein paar Linien glatt gelassen sind. An den Handgelenken punktiert die Andeutung von Armbändern.

+ ΠΩΛΗС ΚΥΠΡΟС (Abb. 3). Gesicht und Mauerkrone sind sehr viel größer. Die Kugeln am Stabende zu acht in länglicher Reihung um zwei mittlere gruppiert. Im übrigen ist die Figur der vorhergehenden gleich, nur stehen Augen und Mund schief, die Ärmelfalten sind noch unruhiger gestrichelt und — die Hauptsache — die linke Hand ist ohne Kugel offen, mit der Handfläche nach vorn erhoben.

+ ΠΩΛΗС ΡΩΜΗС (Abb. 4). Die Inschrift reicht nur etwas über den Kopf der Frauengestalt darunter, deckt sich also im Platz nicht völlig mit ihr. Kopf und Mauerkrone wie bei Kypros, ebenso die Kugeln auf dem Stabe. Die riesigen Augen beherrschen das ganze Gesicht. Falten viel derber, aber zugleich einfacher. Die

Gestalt trägt in der Linken die große Kugel mit den drei pyramidal geordneten kleinen Scheiben darüber wie die Konstantinoupolis.

+ ΠΩΛΗϹ ΑΛΗϹ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗΑ + (Ranke) (Abb. 5). Über diese Inschrift *πόλις ἀλῆς* (?) *Ἀλεξανδρῆα* später. Die Gestalt durchaus identisch mit den andern, die Augen sind wieder auffallend schräg gestellt. Der Gewandkontur links am Arme ist übertrieben geschwungen, die rechte Hand sehr plump. Die linke Hand ist wie bei Kypros ohne Kugel mit der Handfläche nach vorn erhoben.

Erhaltung: Der Pokal ist etwas zerdrückt, vor allem der Fuß nach innen in den Bauch getrieben; sonst vorzüglich erhalten.

Die seltsame Zusammenstellung der Städte Konstantinopel, Zypern, Rom und



Abb. 4: New York, Sammlung Morgan: Goldpokal mit Städtebüsten, Rom.

Alexandria weist den Becher in die Zeit nach Konstantin. Zwar ist Rom immer noch mit Konstantinopel zusammen durch die Kugel ausgezeichnet, steht aber an dritter Stelle. An zweiter erscheint Zypern, ausdrücklich als Stadt bezeichnet, an vierter Alexandria. Es wird also Zypern eine besondere Bedeutung vor Rom zugewiesen und das mag vielleicht ein Fingerzeig auf den Ort der Entstehung des Bechers sein. In Zypern sind so ausgiebige Silber- und Goldfunde gemacht worden, daß der Anlaß, dort eine Stätte hochentwickelter Toreutik noch für die Zeit vom IV.—VIII. Jahrhundert etwa zu suchen, längst gegeben war. Wie Städtebilder im Jahre 354 dargestellt wurden, habe ich in meiner Bearbeitung des Kalenders von diesem Jahre gezeigt[1]. Die einzelnen Typen werden im IV. Jahrhundert doch noch eher im Sinne der antiken Überlieferung, d. h. im Motiv der weiblichen Gestalt selbst

1) Ergänzungshefte des Kais. deutschen archäol. Instituts, Bd. I S. 24 f.

unterschieden und durch wechselnde Attribute gekennzeichnet[1]. Auf unserem Goldbecher fehlt eine solche Individualisierung vollständig. Die vier Büsten erinnern an die uniforme Darstellung der Monate durch solche weibliche Büsten in der alexandrinischen Weltchronik, die um 400 in Ägypten entstanden ist[2]. Ein in mancher Beziehung verwandtes Relief einer Stadtgöttin (Abb. 6) habe ich in Ägypten für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben[3]. Die völlig von aller Natur und antiker Bildung absehende Wiedergabe der weiblichen Gestalt, das durchaus Manierierte der Formengebung ist den eingeritzten Büsten des Pokals durchaus verwandt. Wulff setzt das Berliner Hochrelief ins VI.—VII. Jahrhundert. Der Pokal dürfte frühestens dem VII. Jahrhundert angehören, wenn nicht jünger sein. Ich gebe zunächst das



Abb. 5: New York, Sammlung Morgan: Goldpokal mit Städtebüsten, Alexandria.

Gutachten, das mir Bruno Keil freundlich bezüglich der Inschriften übermittelte: „Weder Paläographie noch Orthographie ergeben faßbare Indizien für die Chronologie. Diese führt in ihrer Verwilderung einfach auf byzantinische Zeit; dazu stimmen die Schriftformen. Der Inhalt dagegen gibt einigen Anhalt, wenn ich mich nicht täusche. Daß Zypern als Metropole neben Konstantinopel, Rom und Alexandrien genannt wird, führt auf die Zeit nach dem Konzil von Ephesos 431, wo der Metropolit von Konstantia (dem früheren Salamis) seine Unabhängigkeit gegenüber Antiochien behauptet (Mansi IV 1469f.). Der Terminus ante quem dürfte die Mitte des 7. Jahr-

1) Vgl. Dalton, Catalogue of early christian antiquities pl. XX.

2) Vgl. meine Arbeit darüber Denkschriften der Kais. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Klasse LI S. 144f.

3) Vgl. Wulff, Altchristliche Bildwerke (Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen, Bd. III) Nr. 55.

hunderts sein; denn 647 wird die Stadt von den Arabern verwüstet und am Ende des Jahrhunderts verlegt Justinian II (685—695) den Bischofssitz nach Justinianopolis Nova bei Kyzikos (Oberhummer in Real-Encyklop. IV 955). Bei dem Verhältnisse, in welchem der Metropolit von Zypern zu dem von Antiochien nach Durchsetzung der Autokephalie zunächst stehen mußte, könnte dem völligen Fehlen von Antiochien in der Aufschrift chronologische Bedeutung beigemessen werden; man würde dann möglichst an das obere Datum von 431 herangehen. Allein das Fehlen von Antiochien ließe sich auch aus der Geschichte dieser Stadt erklären. Zwar hat sich das Patriarchat von Antiochien bei den orthodoxen und unierten Griechen bis heute erhalten (Tomaschek in Real-Encyklop. I 2444), allein jene universale Bedeutung, welche es mit Konstantinopel, Rom und Alexandrien rivalisieren ließ, hat es nach der Zerstörung durch Chosrew Anuschirwân 538 eingebüßt. Damit würde ein tieferer Terminus post quem als der aus der Erwähnung von Kypros hergeleitete (431) gewonnen sein, zu dem der Charakter der Inschriften und Sprache vielleicht besser stimmen. Da nun Kypros (Konstantia), wie gesagt, den Arabern erst um mehr als hundert Jahre später verfällt, würde einerseits aus seiner Erwähnung und andererseits aus dem Fehlen von Antiochien sich für die Inschriften als Entstehungszeit etwa das Jahrhundert von 550—650 ergeben. Natürlich stelle ich diese Chronologie nur mit allem Vorbehalte auf. Sie kann auch nur für die Zeit des betreffenden Originals gelten, für das erhaltene Exemplar nur dann, wenn es nicht Kopie, sondern jenes Original selbst ist".



Abb. 6: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Hochrelief einer Stadttyche.

Die Datierung in das VII. Jahrhundert wäre m. E. auch vom Standpunkte des Kunsthistorikers annehmbar. Die Verwilderung der Formen in der menschlichen Gestalt entspricht dem gleichzeitigen Vorherrschen des iranisch-türkischen Ornamentgeschmackes, wie ihn Pokal 1 und die unten zu besprechenden Schmuckstücke unseres Fundes hervortreten lassen. Für die Datierung wird vielleicht die Zeit vor der Eroberung der syrisch-ägyptischen Gebiete durch die Araber auch deshalb angenommen werden müssen, weil Alexandrien noch als polis ᾱ (*πο*)*λης*[1] = *πρωτόπολις* genannt ist, was kaum noch später möglich gewesen wäre. Bis nach der ägyptischen Metropole wird der zyprische Goldschmied, den wir als Er-

1) So deutet Keil. Alexandria würde so als *πόλις πρωτόπολις* bezeichnet, wie später Konstantinopel von den byzantinischen Schriftstellern (Stephan. Thes. gr.). Ich deutete *ἁλής* = *ἀϑρόος* angehäuft, überfüllt, volkreich, was Keil nicht zulässig findet.

zeuger dieses einen Pokales annehmen dürfen, wohl vorgedrungen sein, Antiochia läßt er als eine durch die Perser-Invasion herabgekommene Rivalin weg, Konstantinopel steht ihm als staatliches Zentrum obenan, Rom rückt hinter der eigenen Heimat nach, doch noch vor Alexandria und ist auch vor diesem durch die Weltkugel betont. So würde sich in dieser Reihung ein Stück damaliger Politik im Ge-



Abb. 7: New York, Sammlung Morgan: Goldpokal mit Schuppen.

sichtswinkel eines zyprischen Patrioten aussprechen. Nun ist allerdings die Möglichkeit zu erwägen, daß der Pokal die Kopie eines älteren, aus Kypros stammenden Originals ist. Es ist schwer zu glauben, daß die Toreutik in Zypern um 600 nicht imstande gewesen sein sollte, die menschliche Gestalt besser zur Darstellung zu bringen. Freilich steht dem gegenüber die Reliefbüste aus Ägypten. Eine Verzerrung liegt auch da

vor; doch ist sie von anderer Art als an den Büsten des Bechers. Dort hält die Dreiviertelwendung des Kopfes noch die Antike fest; hier ist die Vorderansicht von orientalischer Art. Dort sind die Gesichtszüge nach dem geläufigen Schema der koptischen Kunst behandelt[1], hier sprechen Gewandbehandlung und die flatternden Zipfel zu Seiten des Kopfes für sasanidische Einflüsse. Es macht den Eindruck, als wäre eine im Figürlichen völlig ungeübte östliche Hand unbeholfen an der Arbeit. Besonders bezeichnend sind dafür die Hände; kaum daß die fünf Finger notdürftig angedeutet sind. Die Körperformen verschwinden unter dem Gewoge der Gewänder



Abb. 8: New York, Sammlung Morgan: Ovale Goldschale.

vollständig. Ich könnte mir denken, daß ein iranischer oder türkischer Handwerker bei dem Auftrag, ein zyprisches Original zu kopieren, verstärkend Erinnerungen aus der sasanidischen Plastik verwertet hat[2]. Sein eigenstes Gebiet waren Ornamente. Nehme ich die Kopie eines älteren zyprischen Originales an, dann ist es auch denkbar, daß der Pokal in Konstantinopel und der Städtepokal von einer Hand gearbeitet sein könnten. Dafür sprechen die auf beiden Pokalen zu beobachtenden Spuren einer farbigen Belebung des Goldes.

1) Vgl. meine Koptische Kunst S. 19ff. und meine Hellenistische und koptische Kunst, passim.
2) Vgl. für die sasanidische Art Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs und Smirnow a. a. O.

3. und 4. Zwei Goldpokale mit gewölbten Schuppen. Der eine 3. mit abgeschraubtem Fuß 1903, der andere 4. (Abb. 7) vollständig 1907 in Durazzo bzw. Tirana erworben. 3: 16,15 cm hoch, 12,10 cm oberer Dm., 6,1 cm unterer Dm., 7,8 cm Höhe des Fußes, 421,8 g schwer; 4: 16,5 cm hoch, 12,15 cm oberer Dm., 6 cm unterer Dm., 8,5 cm Höhe des Fußes, 431,8 g schwer. Beide stellenweise braun oxydiert. Erhaltung: gut. Die Kugel durchsetzt in beiden Fällen den Kegel.

Die Gesamtform ist die gleiche wie bei dem Pokal mit den Städtebildern. Auf einem kegelförmigen Fuße mit Randumbiegung (hier in einem Stück) liegt ein Kugelteil, der dann durch ein zylindrisches Stück in den weiten und hohen Bauch übergeleitet wird. Halte ich daneben z. B. den Kelch des Bayernherzogs Tassilo in Kremsmünster, entstanden zwischen 772—788, so zeigt sich, daß die Gesamtform im Prinzip gleich aufgebaut ist, dagegen in der Art des Schmuckes ein entschiedener Gegensatz herrscht[1]. Der Künstler der Völkerwanderungszeit überhäuft seine Werkform mit Ornamenten, der Goldschmied dagegen, der einst unseren Becher anfertigte, arbeitet mit in Licht und Schatten wirksamen Profilierungen am Fuß und übernimmt das geläufige Motiv der versetzten Bogen, nützt es aber in Reliefschuppen aus, um durch Buckelung den Glanz des Metalls zur Geltung zu bringen. Das sind noch entfernt antike Qualitäten. Ihnen gesellt sich die Riefelung des oberen Randstreifens in S-Form. Sie ist ein beliebtes Motiv im Schmuck der Sarkophage, kommt aber freilich auch auf ungarischen Funden aus der Völkerwanderungszeit vor (vgl. Hampel, Altertümer I, S. 583). Die beiden Pokale sind von einer auf qualitätreiche Materialwirkung losgehenden Kunstrichtung geschaffen. Wäre nicht ihre schwere massive Art, so könnte man sie für hellenistisch halten. Auch sie dürften Kopien nach älteren Vorlagen sein.



Abb. 9: New York, Sammlung Morgan: Kreisrunde Goldschale.

5. und 6. Zwei Goldschalen mit flachem, festem Griff (Abb. 8 und 9). Zuerst wurde das ovale Stück 5 (Abb. 8) mit dem durch zwei Nieten (eine zerstört) befestigten Griff 1902 in Durazzo-Tirana erworben, dann ebendort 1903 das kreisrunde Stück 6 mit angelötetem Griff (Abb. 9). 5: 16,1 cm lang, 13,5 cm breit, 4,7 cm hoch, (Griff 10,5 cm lang, 5 cm breit), 486,5 g schwer; 6: 13,8—14,8 cm oberer Dm., 5 cm hoch, (Griff 10,5 cm lang, 4,5 cm breit), 494,5 g schwer.

1) Mitt. d. K. K. Central-Commission IV (1859) S. 6f.

Diese beiden massiv-schweren Schalen erwecken (nebst den verloren gegangenen Goldbarren, von denen unten zu reden sein wird) am stärksten den Eindruck einer Zeit, in der eine Überflutung Europas mit Gold stattgefunden hat, jener Zeit, als innerasiatische Reitervölker vorbrachen und mit dem Golde Kunstformen nach dem Westen brachten, wie sie sich in den Gebieten zwischen Persien, Indien, Hochasien und China herausgebildet hatten. Die Schalen zeigen den Zusammenhang mit diesen Gebieten in der zwiebelförmigen Schweifung des horizontalen Griffes. Er hat in beiden Fällen zwei, 4—5 mm im Durchmesser haltende Löcher im Abstand von 5—6 mm, nahe dem Rande der Schale zu Seiten des Mittellotes.

Eine ähnliche Schale hat Hektor von Economo nach Paris gebracht. Ihr besonderer Wert liegt darin, daß sie durch das an dem flachen Griff angebrachte Ornament die eben beschriebene Gruppe der Goldgefäße verbindet mit den später zu beschreibenden Schmucksachen in Gold, die genau die gleichen Ornamente zeigen.



Abb. 10: Paris, Sammlung Economo: Goldschale (Rückseite).

7. Schale mit ornamentiertem Griff (Tafel III und Abb. 10). Bei einem Juwelier in Triest erworben. 18,2 cm lang, 14,3 cm breit, 6,1 cm hoch. Griff 10,5 cm lang, 5 cm breit. Die ganze Schale ca. 590 g schwer.

Tafel III gibt die Oberseite. Die Schale ist am Ansatz des Griffes flachgebogen. Der im persischen Hufeisen- bzw. Kielbogen zugespitzte Griff selbst zeigt in dieser Ansicht die reiche in Flachrelief ausgeführte Ornamentik, die ganz bestritten wird aus dem Motiv der Palmettenranke. Man sieht oben in der Mitte herabhängend eine siebenlappige Vollpalmette. Die Rundlappen an der Wurzel setzen sich um in eine Ranke, die sich in symmetrisch geschwungenen Wellen nach den unteren Ecken zieht und mit Palmettenteilen von allerhand Art gefüllt ist. Es bleiben nur unten zu Seiten der Mitte zwei Kreisringe übrig, die auffallend roh so in die runden Lappen einer Palmette umgebildet sind, als wenn sie mit der Spitze der Vollpalmette zusammen gehörten. Diese Lösung nimmt recht unorganisch Rücksicht auf zwei Löcher, die den Griff an dieser Stelle durchbohren. Man sieht sie besser auf der Rückseite (Abb. 10), wo sich das Ornament, einfach eingeritzt, wiederholt; doch ist die Rankenführung, unter Verzicht auf die Halbpalmette, nicht unwesentlich anders.

Bei genauerem Zusehen wird man erkennen, daß die Ränder des Ornamentes auf der Vorderseite (Tafel III) nicht senkrecht ausgestochen, sondern schräg geschnitten sind. Man nimmt deutlich die Glanzlichter auf den schmalen Randstegen wahr. Die Lappen der verschiedenen Palmetten sind nicht nach dem gleichen Schema gebildet. An der mittleren Vollpalmette sind sie lang und sehr spitz, sonst aber zumeist rund, ja bisweilen auffallend kreisrund gebildet, mit einem Bohrloch am Ansatz. Das gilt auch für die Rückseite, wo diese „Kreislappen" vorherrschen. Das Augenwerk wird bei Beurteilung des spezifischen Charakters der Ranke besonders



J. C. Hinrichs, Leipzig C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Paris, Sammlung Economo:
Goldschale mit ornamentiertem Griff aus Albanien.

auf die Füllung der Hauptwelle der Vorderseite zu richten sein. Man sieht hier zu beiden Seiten der Mitte je zwei Halbpalmetten mit Kreislappen am Fuße, deren Stil in einen zweiten Kreislappen endet, für den die organische Verbindung mit der Hauptwelle der Ranke sehr willkürlich hergestellt ist. Von solchen Merkmalen wird unten bei den Schmucksachen ausführlich zu reden sein[1]. Man beachte die dreilappigen Motive in den unteren Ecken und die Spitze im Kiel.

8. und 9. Zwei Golddeckel(?) mit mittlerem Loch, einer in zwei Teilen und zerdrückt. (Abb. 11 u. 12). Der vollständige 8. hat 13,1 cm Dm., 1,9 cm Tiefe, 74,2 g Gewicht; 9 hatte offenbar dieselben Dimensionen. Der Rand umgeschlagen. 59,8 g schwer.

Man könnte glauben, daß auf diesen Schalen, sobald sie konvex gelegt werden, je einer der beiden geschuppten Pokale stand. Es sind entsprechende Kreisspuren da. Auch das Loch in der Mitte hätte ein entsprechendes Loch innen in der Kugel des Fußes der Pokale. Da dies aber unsicher ist, führe ich die Stücke getrennt.



Abb. 11: New York, Sammlung Morgan: Golddeckel.



Abb. 12: New York, Sammlung Morgan: Golddeckel, gebrochen.

In dieser Gruppe von Goldgefäßen, die — bis auf je ein Stück in Konstantinopel und Paris — in der Hand von Pierpont Morgan vereinigt wurden, traten der geschuppte Pokal und die schweren Schalen, endlich das deckel- oder fußförmige Stück paarweise auf, also die Stücke gerade, die entweder gar keinen oder einfachen Schmuck haben, während der östliche und der Städtepokal, ferner die Schale mit ornamentiertem Griff nur einmal vorkommen. Liegt hier der Gegensatz von Massenware und Einzelstück vor — was in Anbetracht des wertvollen Materials kaum glaublich erscheint — oder spielt da einfach der Zufall mit?

Ähnlich kann auch nur eine Frage gestellt, keine Antwort gegeben werden, wenn gesagt werden soll, ob die Gefäße von einer Hand und gleichzeitig geschaffen seien oder aus ganz verschiedener Zeit und Gegend stammten. Der Pokal mit den

1) Vgl. übrigens Smirnov, Östliches Silber, Taf. L (unten Abb. 93).

Städtebildern kann im Original nur aus dem Gebiete des Mittelmeeres herrühren und gehörte etwa dem VII. Jahrhundert an. Aus dem gleichen Kunstkreise, aber aus früherer Zeit dürften die beiden geschuppten Pokale oder auch wieder nur ihr Original herrühren. Die beiden Stücke in Konstantinopel und Paris aber weisen sicher nach dem Osten als Zeugen jenes im Mittelalter so stark nach dem Westen vordringenden iranisch-türkischen Stromes, als dessen beste Vertreter die ungarischen, rumänischen und russischen Goldfunde gelten können. Davon in Abschnitt II.

2. Silbergefäße.

Ich schiebe die Silbergefäße absichtlich ein zwischen die beiden Gruppen in Gold, die Gefäße und Schmucksachen. Die Goldgefäße, für sich allein gesehen, erinnern an den Schatz von Nagy-Szent-Miklos, wenn auch die herrschende Grundform, der Pokal, verschieden ist von den dort in geschlossener Reihe auftretenden Henkelkrügen. Wie sich aber im Schatz aus Nagy-Szent-Miklos ein Pokalpaar von der Form des albanischen Schatzes gefunden hat, so neben den Goldpokalen dieses Fundes ein Krug in Silber von der Form der in Ungarn zutage gekommenen Krüge. Ich beginne mit den beiden ältesten Stücken der offenbar aus verschiedener Zeit stammenden Serie von drei Gefäßen in Silber. Möglich, daß noch zwei kleine hellenistische Silbervasen dazu gehörten (6,3 cm hoch, oben 9,5 cm breit, mit geriefelten Bauch und einem Kyma-, bzw. Flechtmotiv unter dem eingezogenen Halse), von denen sich eine im Besitze des Generalkonsuls v. Kwiatkowski in Beirut befindet.

10. Silberkessel mit Rautenmusterung (Tafel IV u. Abb. 13—15.). 1907 in Tirana erworben. Ohne Henkel 10,4 cm, mit Henkel 17,6 cm hoch, 13,2—13,7 cm oberer, 7,3 cm unterer Dm. Von innen heraus getrieben. 481,5 g schwer.

Das Gefäß stellt sich vortrefflich dekorativ abgeklärt dar, weil die Wirkung zielbewußt auf den Kontrast des gleichmäßig gemusterten Bauches mit dem für Glanzlichter glatt gelassenen Fuße und Henkel gestellt ist. Am oberen Rande sieht man dann eine in kleine Quadrate aufgeteilte Schnur, an der dreißig vier-, selten achtteilige Blüten hängen. Jede zweite Blüte wird zum Endpunkt eines Rautennetzes, das sich wirbelnd nach unten verjüngt und am Fuß ohne Vermittlung endet. Die fünfzehn rechtwinklig auseinander laufenden Linienpaare bestehen wieder wie der obere Rand aus 2 mm breiten, durch Querstriche in kleine Quadrate zerlegten Stegen, die fünfzehnmal je sechs ganze und zwei halbe Rauten übereinander bilden. An den Kreuzungsstellen sitzen kleine Ringe. Die Füllung dieser Rauten ist jedesmal in der Richtung des Wirbels diagonal von rechts oben nach links unten uniform; jedes der 15 Motive kommt also sechsmal übereinander vor, oben groß, nach unten kleiner werdend. Ich zähle die Motive, unter einem der Henkel beginnend, nach rechts hin auf. Abb. 13: 1. Vase, am Bauche vertikal gerippt mit rundem Hals und hohem Fuß. 2. Dreiblatt auf hohem Stil (sog. Lilie?). 3. Vogel nach links, hoch, mit kurzem, gekrümmtem Rücken. Abb. 14: 4. Korb geflochten, nach unten verjüngt. 5. Gans(?): Vogel hoch aufgerichtet dastehend und den langen Hals nach links unten züngelnd. 6. Zelt(?) rund, mit nach rechts offenem Eingang und Kegeldach mit Knopfabschluß. 7. Muschel(?): lanzettförmiger Gegenstand, gebaucht, links unten geschlitzt. Abb. 15: 8. Rundblüte über zwei scharf nach unten abgebogenen Blättern auf Stil.



J. C. Hinrichs, Leipzig
C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

New York, Sammlung Morgan:
Silberkessel mit Rautenmusterung aus Albanien.

9. Vase mit vertikal geripptem Bauch, runder Öffnung und hohem Fuß. 10. Dreiblatt auf hohem Stil gleich 2. 11. Vogel nach links gleich 3. 12. Korb ähnlich 4 mit hori-



Abb. 13: New York, Sammlung Morgan: Silberkessel.



Abb. 14: New York, Sammlung Morgan: Silberkessel.

zontalem Mittelstreifen. Tafel IV: 13. Vogel gleich 3 und 11. 14. Zwiebelmotiv; auf der Mitte liegt ein Herzblatt(?), oben ein dreiteiliger Aufsatz. 15. Korb ähnlich 4 und 12.

Überblickt man die Anordnung, so zeigt sich, daß unter den Henkeln 1, 2, 3, 4 gleich 9, 10, 11, 12, dagegen die Füllungen dazwischen 5, 6, 7, 8 bzw. 13, 14, 15 untereinander verschieden sind, und zwar bringen 5, 6, 7, 8 ganz neue Motive, während

13 gleich 3 und 11, 15 gleich 4 und 12 und nur 14 neu ist. Wir haben es also im ganzen mit neun verschiedenen Motiven zu tun. — Am Boden des Gefäßes außen im runden Fuß sieht man Spuren einer Punzierung, nämlich das rechte Ende eines ca. 0,12 cm großen Oktogons mit einem C[1]. Für den Henkel sind am oberen Rande zwei Ösen schon im Guß vorgesehen, in denen die Zapfen zweier Scheiben laufen. Von ihnen steigen zunächst löffelförmige Teile mit einem Grat auf. Sie sind dann in der Mitte durch einen dicken, abgekanteten Bügel verbunden.

Erhaltung: Vorzüglich, nur der Henkel aus den Ösen gesprungen.

Der kleine Silberkessel gehört zum Besten seiner Gattung. Die Art des Schmuckes weist ihn der Zeit der ersten Blüte des persischen Einflusses im Kunstkreise des Mittelmeeres zu, als man im Gebiete des Mosaiks sowohl wie beim



Abb. 15: New York, Sammlung Morgan: Silberkessel.

plastischen Schmuck des neuen Kämpferkapitells mit Vorliebe das gleiche oder ein wenigstens im Prinzip gleiches Muster ohne Ende verwendete. Das geschah im V. bis VI. Jahrhundert; dieser Zeit dürfte auch der Kessel angehören. Die Mosaiken an den Decken der großen Mauernischen der früheren Orta Dschamissi in Salonik, der Georgskirche, geben dafür Beispiele[2] und ebenso die Masse der Kämpferkapitelle, wie sie von der Prokonnesos in das ganze Gebiet des Mittelmeeres exportiert wurden und im Hinterlande von Kleinasien in Spuren bis nach Persien hinein in einheimischem Material vorkommen[3]. Davon unten mehr.

Eines der Bindeglieder in der Kette asiatisch-mittelländischer Zwischenströmungen haben für dieses Motiv, die Rautenmusterung, neben einheimisch-syrischer Gold-

1) Vgl. Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 2. Auflage, S. 1139 f.
2) Texier and P. Pullan, Byz. architecture, Taf. XXXIV.
3) Mschatta, S. 256 und 354. Bell, Churches and Monasteries of the Tur Abdin Tafel XVIII.

schmiedeüberlieferung (vgl. dafür auch palmyrenische Büsten in Kopenhagen) die von China, Persien und Syrien nach Westen gelangenden Seidenstoffe gebildet[1].

Hellenistisch sind in diesem orientalischen Schema des Überziehens der Fläche mit einem Muster ohne Ende die Füllungen. Eine Parallele griechischer Art zeige ein Silberzylinder aus dem Museum zu Belgrad, der (Abb. 16)[2] charakteristisch ein Mittelding von Muster ohne Ende und gereihter Einzelform ist. Wir sehen ovale Schilde in beiden Diagonalen fortlaufend aneinandergereiht und darauf jene Füllungen getrieben, die in der Zusammenstellung von Tieren mit Vögeln und Fruchtkörben, dann Vasen u. dgl. den gleichen Formenkreis, nur aus besserer hellenistischer Zeit wie auf dem Kessel des albanischen Schatzes vertreten zeigen. Abb. 17 gibt die 49 Füllungen nach einem aufgerollten Gipsabguß wieder. Man sieht, daß es sich um Einfälle nach Natureindrücken handelt, die an Mannigfaltigkeit unvergleichlich hoch über den mageren und uniformen Reihen des Silberkessels stehen. In dem einen Falle hellenistische Freiheit der Erfindung, im andern deutlich die beginnende Gebundenheit an gewisse Schemen, wie sie dem Orient, der dekorativ und nicht realistisch denkt, eigen sind. In der Mitte stehen die Terrasigillata-Scherben mit Netzdekor, wie sie Forrer auf Tafel XXV seines Werkes „Die römischen Terrasigillata-Töpfereien von Heiligenberg-Dingsheim und Ittenweiler im Elsaß" aus den Abfallhaufen zusammengestellt hat.

Die oben gegebene Ableitung der Rautenmusterung ohne Ende aus asiatischen Kunstkreisen hat in den letzten Jahren Widerspruch erfahren. Ich komme darauf im Abschnitt IV zusammenfassend zu sprechen.

11. Silberschale mit flachem, festem Griff. (Abb. 18) 1903 in Tirana erworben. 17,8—18,2 cm breit im Dm., 5,3 cm tief, Griff bis zu 5,3 cm breit. 302 g schwer.

Die Silberschale ähnelt in der Grundform den beiden Goldschalen, vertritt aber ihrer asiatischen gegenüber die rein hellenistische Art. Das zeigt sich schon im Metall selbst und im Gewicht. Obwohl die Goldschalen nur ca. 14,5 cm Durchmesser haben, sind sie doch ca. 490 g schwer; dagegen hat die Silberschale um ca. 4 cm mehr Durchmesser und wiegt um fast 200 g weniger. Sie zeigt an der Außenseite konzentrisch um den Fuß herum in Abständen eingetrieben Doppelkreise und am Rande eine Folge konvexer Rillen zwischen den gleichen Doppelkreisen. Dem flachen Griff gegenüber eine den Ausfluß bezeichnende Zuspitzung des Randes. Beide Motive bewegen sich durchaus



Abb. 16: Belgrad, Museum: Silberzylinder.

1) Vgl. „Seidenstoffe aus Aegypten", Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1903 S. 175/6.

2) Ich danke die Photographien zu Abb. 16 und 17 der freundlichen Bereitwilligkeit des Direktors Vasitsch.

Im Rahmen der hellenistischen Toreutik. Der flache Griff zeigt in der Mitte ein Dreieck ausgeschlagen, sein Rand ist verdickt, er selbst an den Rand der Schale angelötet.



Abb. 17: Belgrad, Museum: Silberzylinder (aufgerollt).

Erhaltung: Der flache Griff zerdrückt.

Für die kunsthistorische Einordnung vgl. Drexel, Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit (Bonner Jahrbücher Heft 118).

12. Silberkrug mit Inschriften und Monogrammen (Abb. 19 und 20). 1906/1907 in Tirana erworben, 20,7 cm hoch ohne Henkel, mit diesem 23,5 cm. Bauch 13,2 cm, Hals oben 6,7 cm, Fuß unten 8,2 cm breit. 654,5 g schwer.

Die Kegelform in der Mitte geht unten in den runden Bauch mit kurzem Ringefuß, oben in den konischen Hals über; der Henkel in Fragezeichenform ist 0,13 cm breit, seine Fläche erhebt sich außen zu einem Mittelgrat; oben ein flacher Zapfen mit Knopf. Am oberen Rand eine Inschrift: + ΦΟΝΗ ΚΥΡΕΙΟΥ ΕΠΕΙ ΤΟΝ ΥΔΑΤΟΝ (+ *φονὴ κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων*). Am Halsansatz zieht sich als kantiger Wulst ein Fischgrätenornament herum. Um den Bauch liegt flach geritzt zwischen



Abb. 18: New York, Sammlung Morgan: Silberschale.

je zwei Linien von ungleichem Abstand eine Folge von 24 Halbkreisen, in die sich nach oben quergestreifte Lanzettblätter legen, die paarweise eine vertikal gerippte Mittelspitze zwischen sich nehmen. Der Bauch endet am Fußansatz (Abb. 20) mit einem geritzten Ornamente, das überhöhte Rundbogen in Doppellinien zeigt; dazwischen in den Zwickeln Spitzen, alles nach oben abgeglichen durch zwei Horizontallinien. Alle Ornamente und die Inschrift sind vergoldet. Dagegen fehlt die Vergoldung an fünf Monogrammen, die sich an der Außenseite des Gefäßbodens innerhalb des Ringfußes befinden. Die Buchstaben sind an den Enden von Kreuzen in Kreisen ausgehoben und lassen sich bis auf den Namen ohne weiteres lesen (Abb. 20). Unter dem Henkel beginnend von links nach rechts: 1. ΚΥΡΙΕ, 2. ΒΟΗΘΕΙ, 3. ΤȢ ΔȢΛȢ, 4. folgt der Name, 5. in der Mitte ΑΜΗΝ. Den Namen möchte ich lesen

ZHNOBIȣ, wobei ich H horizontal zwischen zwei durch den lotrechten Kreuzarm verbundenen Strichen unter B und ȣ liegend sehe. Die Inschrift würde also aufzulösen sein: ***κύριε βοηθεῖ τοῦ δούλού σου Ζηνοβίου ἀμήν.***



Abb. 19: New York, Sammlung Morgan: Silberkrug.

Technik: Getrieben, der Henkel gegossen und angelötet. Ornament und Inschrift graviert und vergoldet. Der Stab am Fuße des Halses gegossen und aufgelötet(?).

Erhaltung: Gut erhalten, bis auf eine flache Eindrückung auf dem kegelförmigen Oberteile, dem Henkel gegenüber. Dunkle Oxydationsflächen wechseln mit dem Silberglanz.

Die Form des Henkelkruges ist die typische der Goldkrüge von Nagy-Szent-Miklos[1], deren östlicher Ursprung wohl kaum zu bezweifeln ist. Die Ornamentik gibt jedoch keine Handhabe, auch unseren Krug auf den Osten zurückzuführen; im Gegenteil möchte man glauben, daß das Stück ausschließlich der degenerierten Mittelmeerkunst angehöre. Die Inschrift, den Beginn des Psalmes 29, 3 enthaltend, weist freilich wieder auf den Schatz von Nagy-Szent-Miklos, dessen sogenannte Taufschalen Inschriften tragen, die, wenn auch nicht sicher gelesen, vielleicht einem ähnlichen geistlichen Ideenkreise angehören[2]. Bezüglich der Datierung käme das VI.—IX. Jahrhundert in Betracht. Bruno Keil meint, daß die Inschriften nach Paläo-



Abb. 20: New York, Sammlung Morgan: Silberkrug: Boden von außen.

graphie und Orthographie kaum anders als ganz allgemein in byzantinische Zeit zu datieren seien. In den Monogrammen stehe der Genetiv *δούλού σου Ζηνοβίου* für den Dativ. Auch das gebe keinen rechten Anhaltspunkt für die Datierung dieser jedenfalls späten Inschriften, denn diese Erscheinung trete schon im II.—III. Jahrhundert an mehreren Stellen auf und entspreche nur der byzantinischen Syntax.

Die Monogramme auf dem Außenboden stehen an einer Stelle, an der man sonst die Punzen findet[3]. Zwar kommen in diesen auch Kreuzmonogramme vor, doch

1) Hampel, Der Goldfund, S. 3f. und unten in Abschnitt II.

2) Vgl. Keil, Repertorium f. Kunstwissenschaft XI, 261. Vgl. darüber Abschnitt IV.

3) Vgl. ob. S. 16 und das dort zitierte Werk von Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen 2. Aufl. S. 1137f.

enthalten sie immer nur einen Namen im Genetiv. Das Fehlen der amtlichen Marken auf diesem Silbergefäße ist auffallend. Man möchte erwarten, daß das Stück auf außeramtlichem Boden oder sonst unter Umständen entstanden ist, die eine Punzierung nicht forderten. — Die vorgeführten drei Silberstücke des Morganschatzes zeigen wie die Goldsachen auch wieder einen Gegensatz darin, daß der ausgesprochen hellenistischen Schale mit Griff ein hellenistischer Kessel mit östlichem Muster ohne Ende und ein Krug gegenüberstehen, der einen ganz mittelalterlichen Eindruck macht. Ich würde sie in der eben angegebenen Reihenfolge datieren. Von einer einheitlichen Entstehung kann weder in der Zeit noch örtlich die Rede sein. Sie werden, mit mehr Wahrscheinlichkeit als die Goldgefäße, rein äußerlich zusammengekommen sein, sei es durch einen Händler, der sie überall und aus allen Zeiten zusammenkaufte, sei es durch den Besitzer.

Der Bestand an Gefäßen, Gold und Silber zusammengenommen, nimmt sich fast aus wie eine planmäßig zusammengestellte Sammlung, in der die Mittelmeerkunst ebenso wie die östliche vertreten sein sollte. In Wirklichkeit gibt dieses Nebeneinander nur ein charakteristisches Bild der Vielspältigkeit und gelegentlich unausgeglichenen Art der Kunst in der Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter, die stark von Weltverkehr und Händlerstandpunkt beeinflußt war.

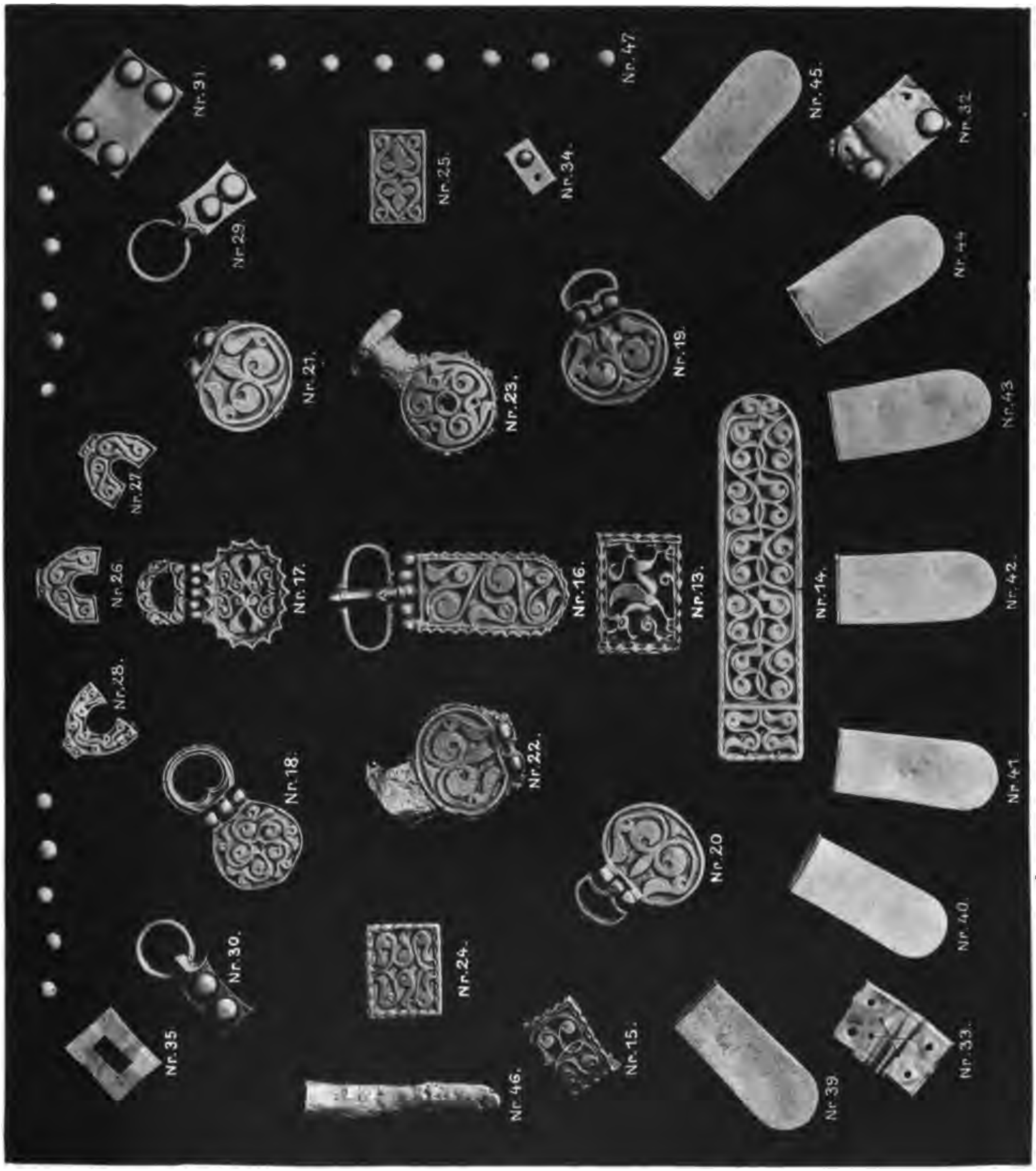
3. Schmucksachen in Gold.

Die Schmucksachen in Gold werden besser von den Goldgefäßen getrennt betrachtet, weil sich auf diese Art leichter der Anschluß gewinnen läßt an bekannte Funde, die man getrennt zu sehen gewohnt ist: den bereits herangezogenen Schatzfund von Nagy-Szent-Miklos einer- und gewisse Gräberfunde, ebenfalls aus dem ungarischen Boden stammend, andererseits, von denen sofort zu handeln sein wird. In Ungarn freilich sind solche Schmucksachen mit fortlaufenden Palmettenornamenten nie in Gold gefunden worden. In dem albanischen Schatzfunde Pierpont Morgans tritt zum ersten Male eine in Ungarn in Bronze nachweisbare Gruppe von Kleinfunden (mit einem sehr auffallenden Typus von Ornamenten der scheinbar vegetabilischen Ranke) in Edelmetall auf. Damit aber haben wir vielleicht den Schlüssel zur Erklärung eines Phänomens in die Hand bekommen, das auch im Gebiete der angelsächsischen Kunst eine hervorragende Rolle spielt. Deshalb schien es doppelt geboten, die völlig einheitlich durchgebildeten Schmucksachen des albanischen Schatzes von den Gefäßen, die der Einheitlichkeit im Schmuck entbehren, zu trennen. Um wieder einen Überblick der besonders wichtigen Gruppe zu geben, habe ich die Hauptstücke auf Tafel V zu einem Bilde vereinigt. Man sieht neben Schnallen Riemenzungen und andere Beschlägstücke, dazu Knöpfe, von denen freilich viele verloren gingen. Soweit sie Ornamente tragen, sind diese durchaus im gleichen Typus gehalten. Nur ein Beschläg mit Greifendarstellung fällt scheinbar heraus.



Abb. 21: New York, Sammlung Morgan: Goldbeschläg.

13. Rechteckiges Riemenbeschläg mit Greif (Abb. 21 und Tafel V., Nr. 13). Platte mit Rautenrahmen, auf durchbrochenem Grund ein Greif. Rückseite: in den



New York, Sammlung Morgan: Goldschmuck aus Albanien.

J. C. Hinrichs, Leipzig

C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Ecken vier Nieten. 4,2 cm lang, 3 cm breit, 37,9 g schwer. Das Stück ist von Riegl, Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission N.F. I (1903) Sp. 282 abgebildet.

Der geflügelte Löwenleib zeigt nur die beiden Beine einer Ansicht (am Hinterfuß eine Art Sporen). Im übrigen wird die Figur durch dicke Wülste, die sich zweimal spiralig einrollen, im Rahmen gehalten. Links unten in der Ecke ein Ansatz in Kelchform (?). Der Kopf mit dickem, krummem Schnabel und Luchsohren [1], das Auge spitzoval in runder Fläche. Der Flügel scharf schräg in gedrehter Fläche geschnitten. Die Rautenfolge am Rand ohne überlegte Ecklösung. Technik: Guß. Erhaltung: Tadellos.

Der Greif erscheint auffallend streng stilisiert. Es sieht aus, als wenn der in der Mitte aufragende Flügel absichtlich so scharf geschnitten und in glatter Fläche gewendet wäre, damit der Metallglanz recht wirksam zur Geltung komme. Der übrige Tierleib und die Rankenansätze sind dazu in Kontrast gesetzt durch stärkere Rundung aller Glieder mit Ausnahme etwa des Kopfes. Die Art, wie der Greif in die Fläche gestellt ist, verrät eine Bedachtnahme auf die Wirkung des im Durchbruch tiefendunklen oder Ledergrundes [2]. Auffallend ist das Weglassen des zweiten Fußpaares, an seiner Stelle sitzen die Rankenspiralen. Man könnte daraus auf die Absicht schließen, die Rundung des Tieres gewaltsam in den Raum zu drängen, den Beschauer zu zwingen, sich das zweite Paar in der Tiefe des Raumes vorzustellen. Doch liegt reiner Flächenzwang vor, wie er den griechischen Künstler des Hegeso-Reliefs bei Bildung des Stuhles geleitet hat. Vgl. Volksbildungsarchiv III (1912) S. 53 f.

Ich bringe diese Überlegungen vor, um recht eindringlich aufmerksam zu machen auf den Unterschied der künstlerischen Qualität dieses Stückes und einer ganzen Reihe von verwandten Bronzen, die in Ungarn gefunden wurden. Schon das Material, dort Bronze, bringt einen entscheidenden Gegensatz hervor, ebenso das etwas mehr längliche Format. Der Greif der ungarischen Parallelen ist infolgedessen nicht stehend, sondern hockend dargestellt. Von einer auf Glanzkontraste berechneten Modellierung des Körpers kann dort natürlich kaum die Rede sein. Trotzdem scheint kein Zweifel möglich, daß die ungarischen Bronzen mit unserem Stücke zusammengehören. Es handelt sich auch dort um rechteckige Zierstücke, die Löcher zur Befestigung an den vier Ecken zeigen. Auch dort ist der Greif stets in Durchbrucharbeit und nach links gewendet gegeben, auch dort ist zumeist nur ein Beinpaar zu sehen. Josef Hampel hat diese Gruppe in seinen Altertümern des frühen Mittelalters in Ungarn I, 602 f. zusammengestellt. Eine Probe gebe ich nach Hampel III, Taf. 126 im Rahmen der übrigen im gleichen Gräberfeld von Csuny (Sandorf im Komitat Mosony-Wieselburg) gemachten Funde (Abb. 22). Man sieht hier mit dem Greifenbeschläg die gleichen Riemenzungen, Schnallen und Beschläge vereinigt, wie im albanischen Schatzfunde. Auch die Rankenornamente sind, wie wir sehen werden, im Wesentlichen die gleichen, nur fällt vielleicht die Riemenzunge unten mit dem trompetenförmig verdickten

---

1) Vgl. damit den unten in Abschnitt IV veröffentlichten Kotschkarschatz mit dem Luchs und meine Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria S. 21.

2) Dabei muß freilich bemerkt werden, daß die Wirkung des Grundes im Original lange nicht so breit ist, wie in der Photographie Tafel V. Ich setze daneben Abb. 21 und später von Hauptstücken bis Nr. 26 Aufnahmen auf hellerem Hintergrunde. Man nehme die Mitte.



Abb. 22: Csuny (Ungarn): Bronzefund.

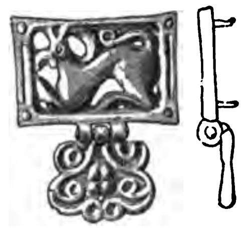


Abb. 23: Martély (Ungarn): Greifenbeschläg in Bronze.

Rankenstiel auf[1]. Ein anderes Beispiel des Greifenbeschläges gibt Abb. 23 (Hampel I S. 609 Fig. 1953). Es zeigt den Flügel mit dem gleichen Schrägschnitt wie an unserem Goldstück. Der Ausbreitungsbezirk des Greifen-Typus auf den Beschläg des albanischen Schatzes beschränkt sich jedoch nicht nur auf Ungarn. Wie mir Dr. Arne mitteilt, hat er ein ähnliches Stück für das historische Museum von Stockholm in Konstantinopel erworben. Auch seien ihm weitere Belege in der Krim und in Rußland bekannt. Das nimmt mich nicht wunder, weil wir es mit Handelsware zu tun haben, die zuerst vom Osten importiert, dann in den verschiedenen Importgebieten nachgeahmt wurde. Der außergewöhnliche Wert des albanischen Stückes liegt darin, daß es das einzige in Gold gearbeitete, qualitätreiche östliche Original unter einer Masse von derben westlichen Nachahmungen in Bronze darzustellen scheint, also dazu dienen kann, eine Vorstellung der Leistungsfähigkeit jenes Kunstkreises zu geben, der als die Quelle des internationalen Handelstreibens im frühen Mittelalter nachzuweisen sein wird. Davon in Abschnitt IV.



Abb. 24: New York, Sammlung Morgan: Riemenende in Gold.

14. Riemenende, doppelseitig, mit durchbrochen gearbeiteter Ranke (Abb. 24 u. Tafel V, Nr. 14). 12,6 cm lang, 3,1 cm breit, 3 mm dick, 147,9 g schwer. Abgebildet von Riegl a. a. O. Sp. 286.

An dem einem geraden Ende, wo der Riemen durch zwei Nieten, von denen eine fehlt, zwischen den Doppelflächen festgehalten wurde, ist ein schmales Ornamentfeld durch eine Gerade abgetrennt. Man sieht da in der Mitte einen Rankenbaum aufsteigen, der symmetrisch übereinander geordnet Paare von je zwei Halbpalmetten entsendet. Im hohen Hauptfelde entspringt der eine Stamm rechts oben, der andere endet gegenüber ohne Stielansatz in einem Kreisblatte. Folgt man den in der Mitte gekreuzten Rankenstielen, so ergibt sich, daß bei den fünfmal paarweise gegenübergestellten Einrollungen immer dreimal das Kreisblatt und nur einmal, dem zurückweichenden Stiel folgend, die Halbpalmette angewendet ist. Den Rand umzieht eine Rautenfolge. Technik: Da die Ornamente auf beiden Seiten gleich sind und sich genau an den im Schrägschnitt erzielten Kanten decken, kann das durchbrochene Stück nur durch Guß entstanden sein, trotz des Falzes an dem geraden Ende zur Einfügung des Leders. Erhaltung: Eine Randleiste ist in der Mitte der Langseite durchge-

1) Vgl. Mschatta S. 310. Die eigenartig herausgeschleuderten Dreikreislappen werden auf Ornamentsteinen in Athen (unten Abb. 68) Parallelen finden. Vgl. über die Funde von Csuny Hampel II S. 139 f.

brochen; auch die zweite Mittelschlinge vom geraden Ende aus ist quer durchgesprungen. Das Stück ist durch den Gebrauch so abgegriffen, daß die Randrauten nur noch unten vollständig erkennbar sind. Ein zweites ähnliches Stück, nur kleiner, soll sich angeblich bei einem der Konsuln in Durazzo befunden haben.

Diese derbe Goldarbeit kommt auch wieder in der Photographie nicht ganz zur Geltung, weil man nur die Glanzflächen oben, nicht den Schrägschnitt nach den offenen Stellen zu sieht. Ich gebe daher die eine Seite (Tafel V, Nr. 14) auf dunklem, die andere (Abb. 24) auf hellerem Grunde. Wieder, wie an dem vorhergehenden Greifenbeschläg ist die zweilappige Halbpalmette neben dem Kreislappen verwendet und zwar in wohlberechneter Abwechslung. Es ist eine der sonderbarsten Ranken und ich kenne dafür keine genaue Analogie. Wäre statt der Palmette die Weinranke als Füllung genommen, so ließen sich in Mschatta, Bawit [1] und sonst Parallelen aufweisen. Man möchte daher glauben, es handle sich um die palmettisierte Weinranke, von der ich schon in meiner Mschatta-Arbeit S. 332 gesprochen habe. Die nächste Analogie findet sich vielleicht auf einer in Horgos im Komitat Csongrád gefundenen Riemenzunge (Abb. 25) [2]. Sie hatte die gleiche an einem Ende abgerundete, am anderen für die Aufnahme des Riemens eckige Form und zeigt ebenfalls in durchbrochener Arbeit ein Langfeld und ein Endfeld, ersteres mit einer durchbrochenen Ranke gefüllt, die auch aus Halbpalmetten und Kreislappen zusammengesetzt ist, aber einfach (ohne Kreuzung mit einer zweiten) genommen ist.



Abb. 25: Horgos (Ungarn): Riemenende in Bronze.

Ich habe nur ein besonders nah verwandtes Stück zum Vergleich herausgegriffen. In einem bestimmten Gebiete Ungarns, in Keszthely, von dem öfter zu reden sein wird, finden sich Parallelen in ganz dichter Schicht. Hier möchte ich nur einen Fund bringen (Abb. 26), der gegenüber dem Stück von Horgos die typische Art des Ornamentes der ungarischen Bronzen vorführt. Er stammt aus dem Grabfeld von Püspök-Szent Erzsébet (Komitat Baranya). Man sieht, die Regel ist die Ranke mit einem einzigen Lappen, wie sie ja auch auf der Riemenzunge aus Albanien dreifach in der Überzahl ist. Die Halbpalmette tritt daneben zurück. Auch außerhalb Ungarns sind einzelne Parallelen nicht ausgeschlossen, so auf einem Funde in Gold — was besonders zu beachten ist — aus Ananjew in Podolien [3] und im Kaukasus (nach Arne). Die Richtung, die damit gegeben ist, wird sich als nicht zufällig erweisen.

15. Fragment eines rechteckigen Beschläges mit durchbrochener Ranke, umrahmt von einer Bogenfolge (Abb. 27 u. Tafel V, Nr. 15). (Rückseite: zwei Nieten, samt

---

1) Amida S. 161.

2) Hampel, Altertümer I, S. 530, Fig. 1607; II, 120; III, Taf. 99, 4b. Hampel hat leider den ersten Band nicht mit dem zweiten und dritten durch Hinweise in Verbindung gebracht, so daß man immer mindestens zwei Bände zitieren muß. Auch dann erfährt man nicht, ob das Stück nach Budapest gekommen ist oder am Auffindungsorte verblieb.

3) Album rissunkow herausgegeben von der Kais. archäologischen Kommission in Petersburg für 1882—98, S. 38, Nr. 219.

ihren Scheiben mitgegossen.) Als Bruchstück erworben. 2 cm lang, 3 cm breit, 20,82 g schwer.

Ergänzt man sich das Stück in der Annahme, daß gerade die Hälfte erhalten sei, so bekommt man ein gut symmetrisch verteiltes Ornament, das mit dem Rande

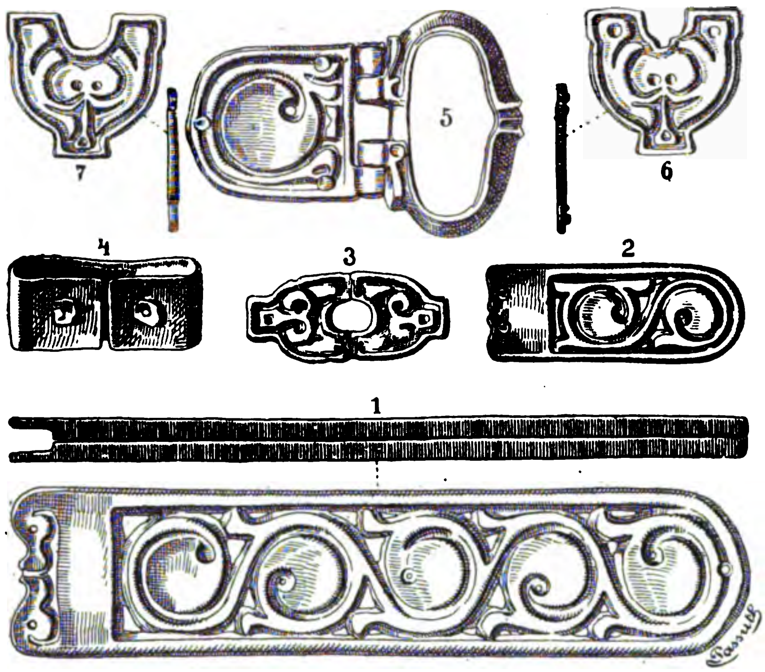


Abb. 26: Püspök-Szent Erzsébet (Ungarn): Bronzefund.

genau die Größe des Greifenbeschläges zeigt. Wir haben es mit zwei Rankenstielen zu tun. Der eine entspringt in der Mitte der Längsseite und rollt sich in zwei „Kreislappen" ein, der andere, den ersten kreuzend, in einen Kreislappen und eine Halbpalmette. Bei genauerem Zusehen merkt man, daß die Ranke mit zwei Kreislappen an einer Stelle links unten in sich selbst zurückläuft. Die Bogen des Randes ähnlich wie unten an dem Riemenende Nr. 18. Technik: Gegossen. Erhaltung: Das Stück scheint schon im Guß verunglückt. Man sieht an der Bruchstelle und an den Ecken außen die Gußblasen. Die Photographie gibt das alles nicht wieder. Vor allem zeigt sie wie beim Greifen immer nur die oberste magere Formfläche, nicht die Flächen des hier sehr sauberen Schrägschnittes, der herabführt zu den durchbrochenen Stellen und alle Formen voller erscheinen läßt. Der Grund ist nur soweit durchbrochen, als sich dies beim Guß von selbst ergab, d. h. das Stück ist nicht nachgearbeitet.



Abb. 27: New York, Sammlung Morgan: Fragment eines Beschläges in Gold.

Ich habe den eigenartigen Lappen der Ranke „Kreislappen" („Kreisblatt") genannt. Er ist hier sehr sauber gearbeitet, daher besonders gut zu erfassen. Da das

Motiv (neben dem Greifen) als Leitmotiv der ganzen Gruppe gelten muß, seien gleich seine Merkmale festgestellt. Am Ansatz des Kreislappens erscheint immer ein Loch bzw. der gebohrte Ansatz eines solchen. Nehme ich es zur Lappenfläche hinzu, dann kommt tatsächlich annähernd die Kreisform heraus. Man kann sich an dem vorliegenden Zierfragment auch gut eine Meinung bilden über den Ursprung des Motivs: es scheint nichts anderes als der unterste Lappen der Palmette, man besehe daraufhin die eine Halbpalmette neben den drei Kreislappen unseres Stückes. Und doch muß die Frage offen bleiben, ob der Kreislappen oder die Palmette das Grundmotiv ist, also Ausgestaltung oder Spaltung die Entwicklung bedingt. Der Kreislappen tritt auf in Verbindung mit der Wellenlinie, so daß der Eindruck der Ranke entsteht. Wir werden das Motiv daher nur mit Vorbehalt der Gruppe der Palmettenranke einordnen können. Davon in Abschnitt III ausführlich.



Abb. 28: New York, Sammlung Morgan: Goldschnalle.

16. Schnalle mit Ranken, glattem, fünfteiligem Scharnier und raupenförmigem Dorn (Abb. 28 u. Tafel V, Nr. 16); 8,9 cm lang, der Bügel 4,1 cm, die Platte 2,8—3 cm breit, Dorn 3,5 cm lang. 114 g schwer. Rückseite: vier Nieten. Abgebildet von Riegl a. a. O. Sp. 284.

Der oval ausbauchende Bügel hat konisch ansteigende Ränder und eine vorspringende Führung für den Dorn. Die Platte zeigt eine ebene Fläche, in der mittels Schrägschnitts Ranken stehen gelassen sind. Der Stiel bewegt sich in S-Form durch die Fläche. Die beiden ersten Einrollungen bestehen aus Kreisblatt und weitausrankender Halbpalmette, die dritte im abschließenden Spitzbogen aus zwei Halbpalmetten. Technik: Gegossen. Erhaltung: Tadellos.

Das Vorkommen der „Schnalle“ im Schatzfunde von Vrap ist ein wichtiges Merkmal für die Einordnung des Schatzes, aber für sich allein noch nicht ausschlaggebend zu dessen Lokalisierung und Datierung; sie gewinnt erst Bedeutung durch die andere negative Tatsache des Fehlens der Fibel. Zieht man die ungarischen Funde zum Vergleich heran (Abb. 22 u. 26), so zeigt sich, daß damit eine bestimmte Gruppe gekennzeichnet ist, die selbe, der auch das Greifenbeschläg als Leitmotiv angehört. Die im ungarischen Boden gefundenen Schnallen sind wie die Greifenbeschläge nie in Gold, sondern immer in Bronze gearbeitet. Was sie und unser Stück trotzdem als zusammengehörig kennzeichnet, ist der Schmuck des Schnallenbeschläges mit der Ranke. Ich ergänze den Eindruck von Abb. 26 durch ein besonders kennzeichnendes Stück aus Keszthely (Abb. 29 nach Hampel, Altertümer I, S. 530, Fig. 1606, III, Tafel 139). Doch bleibt auch da wie bei Bildung des Greifen immer noch ein beachtenswerter Unterschied in der Qualität der Ausführung. Auf den ungarischen Schnallen sind die Ranken zwar ebenfalls in Flachrelief und meist durchbrochen gearbeitet; auch der Schnitt ist dort der gleiche, der Schrägschnitt, doch nachlässiger. Der Haupt-

unterschied der Schnallen aus Albanien und Keszthely liegt aber darin, daß letztere die Halbpalmette ganz vermissen läßt. Wieder taucht die Frage auf: was ist das Ursprüngliche? Hampel, der ohne weiteres die Halbpalmette als das Gegebene nimmt, würde urteilen, daß in den ungarischen Funden die Empfindung für die edle Abkunft des Kreislappens von der Palmette oft fast verloren gegangen sei. Es handle sich dort wirklich nur noch um das ganz unverstandene Kreisblatt. An den Stücken aus Albanien ständen dagegen Kreislappen und Halbpalmette noch vollkommen klar nebeneinander, was darauf schließen ließe, daß der Goldfund von Vrap dem griechischen Ursprungsgebiete dieser Ornamentgattung näher stehe als die ungarischen Funde in Bronze. Sehe man genauer zu, so zeige sich, wie der Goldarbeiter den Palmettenlappen sofort vergrößere und individualisiere, wo er sich von der Palmette selbst gespalten hat. Immer aber bleibe die schöne Eleganz des Linienschwunges und das alte Gepräge der Palmette gewahrt. In Ungarn sei das nicht

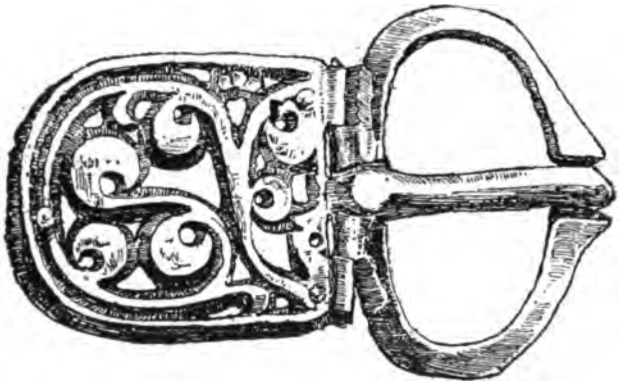


Abb. 29: Keszthely (Ungarn): Bronzeschnalle.



Abb. 30: New York, Sammlung Morgan: Riemenende in Gold.

mehr oder sehr selten der Fall. Man blättere daraufhin Hampel, Altertümer I, S. 512f. durch. — Es wird sich im Verlaufe der Arbeit zeigen, daß man die Dinge auch in einem anderen Lichte sehen kann. Auffallend ist die große Schwere unseres Stückes.

17. Riemenende aus zwei Gliedern, verbunden durch ein fünfteiliges Scharnier (Abb. 30, u. Tafel V, Nr. 17). Auf der Platte und auf dem Bügel Ranken. Rückseite: zwei Nieten. 5,3 cm lang, 4 cm breit, 55,3 g schwer. Abgebildet „Der Islam" II S. 333.

Die Platte hat scheinbar rein ovale Form, man sieht ihre Zuspitzung nur auf der Unterseite. Am Scharnier endet sie geradlinig. Das Ornament liegt um eine Flächenschicht tiefer als die ausgeschnittene Bogenfolge des Randes. In dem Flachrelief sind zwei „gesprengte Palmetten" einander wagrecht gegenübergestellt. Den auffallend groß wuchernden Mittellappen entsprechen verkümmerte Kreislappen an ihrer Wurzel; beide zusammen ranken aus in gegenständige Halbpalmetten, die den Raum oben und unten füllen. Ihre Stiele bilden rautenförmig einen Sporn. Der Grund ist stellenweise durchbrochen. Der Bügel, in ausgesprochen tangential zugespitzten Huf-

eisenbogen, zeigt Paare von Palmettenlappen mit verkehrt angesetzter Palmettenspitze neben Wellenlinien eingefügt. Begrenzungslinien fehlen. Technik: Flauer Guß. Erhaltung: Sehr gut.

Das Stück ist ein vorzügliches Schulbeispiel der Art, wie der Kunstkreis des albanischen Schatzes sich frei im Gebiete einer uralten Ornamentik ergeht. Die einzelnen Lappen der Palmette existieren sowohl in der Dimension wie in der Zusammenfügung ganz für sich, die organische Verbindung ist gerade so weit gewahrt, daß bei der Kombination von Kreis- und Wipfellappen der erstere an der Wurzel des letzteren sitzt. Die Verkehrung des Zusammenhanges am Bügel ist zu beachten. Es ist dieselbe Ornamentik, wie man sie auf den persisch-syrischen, in Ägypten gefundenen Palmettenstoffen findet, die ich im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 1903 S. 153 f. behandelt habe. Doch ist dort der reine Palmettencharakter folgerichtiger durchgeführt. Davon später. Die bekanntesten Motive dieser auf einem und demselben Grundmotiv aufgebauten Ornamentik sind der persische

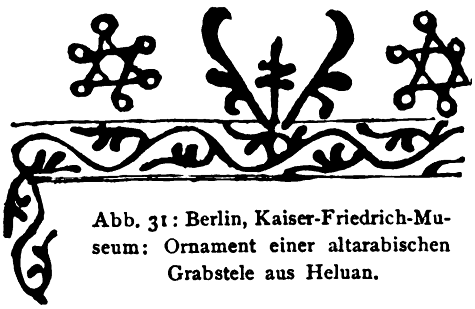


Abb. 31: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Ornament einer altarabischen Grabstele aus Heluan.

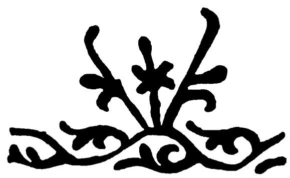


Abb. 32: Kairo, Arabisches Museum: Krönung einer altarabischen Grabstelle.

Palmettenwipfel, der noch von unseren Großmüttern auf roten Schals und Tüchern getragen wurde, und die sogenannte Herzblattbordüre. Die im Winkel auseinanderstehenden Palmettenlappen, die das auffälligste Schmuckmotiv unserer Schnalle bilden, finden auch in diesen Herzblättern Verwendung und sind das Lieblingsmotiv der altarabischen Grabsteine von Kairo, die ich ausführlich „Der Islam" II S. 307 ff. behandelt habe. Sie sind der Mehrzahl nach in das dritte Jahrhundert der Hedschra datiert und zeigen die Palmettenlappen, ähnlich im Winkel auseinanderstehend, als Krönung über einer die Inschrift rahmenden Bordüre (Abb. 31 u. 32). Auch die Keszthely-Bronzen weisen das Motiv auf, wie Abb. 33 nach Hampel, Altert. I S. 563, Fig. 1749 (III Taf. 152, Fig. 7.)[1] belegen mag. Ich danke es dem Entgegenkommen Geza Supkas, wenn ich eine bei der Neuaufstellung der Völkerwanderungsfunde im Budapester Nationalmuseum von Supka vorgenommene Rekonstruktion von Stücken, die man bei Hampel I S. 739 noch ohne Zusammenhang abgebildet findet, geben darf (Abb. 34). Es sind Bronzekrönungen in der uns hier interessierenden Form aus Bene-puszta. Es kommen zwei Arten vor: einmal die gesprengte Palmette mit runden Seitenlappen und Knöpfen an den Spitzen, zweimal mit spitzen Seitenlappen und doppelt geschweifter Spitze, die Innenflächen immer



Abb. 33: Keszthely: Zierglied in Bronze.

1) Vgl. auch III, 105,2 und sonst passim.

im Schrägschnitt belebt. Auch die dem gleichen Funde angehörigen Knöpfe zeigen Palmetten mit Schrägschnittfüllung in einer unten halbrunden, oben zwiebelförmigen Umfassung. In der Mitte von Abb. 34 ein dreieckiges Stück mit einer Öffnung, über

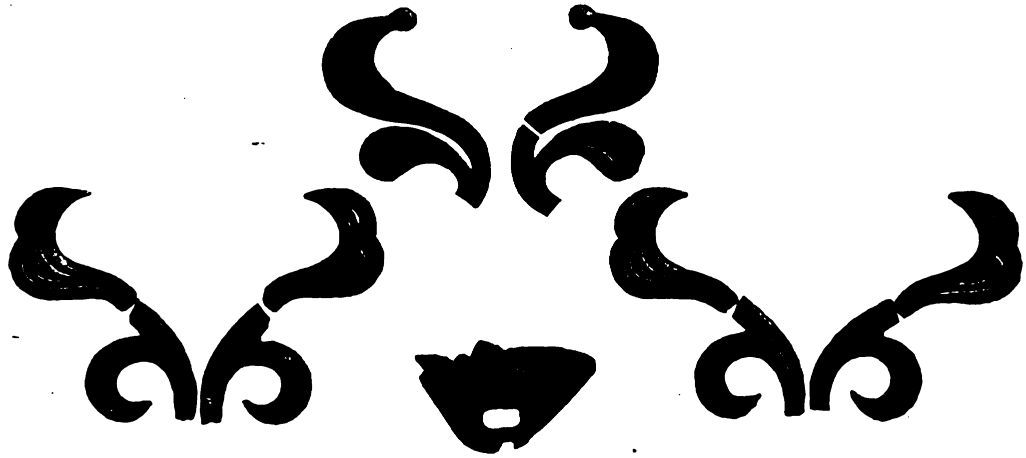




Abb. 34: Budapest, Nationalmuseum: Zierglieder aus Bronze.

der diagonal zweistreifige Lappen auseinanderstehen, dazwischen eine Füllung in symmetrisch geschweiften Lappen. Von alldem wird ausführlicher unten in Abschnitt III anläßlich der geometrischen Ranke und der Kairiner Grabsteine zu reden sein. — An Schnalle Nr. 17 ist auch noch wie am Beschläg Nr. 15 der kräftig herausgearbeitete Zackenrand bemerkenswert, der, in kleinen Rundbogen verlaufend, das Oval umsäumt. Er erinnert an ein bekanntes Motiv der christlichen Architektur Syriens, das dort zinnenförmig zum Abschluß von Friesen verwendet ist[1]. Ähnliche Motive an den Goldsachen von Nagy-Szent-Miklos. Das Motiv der in einem höher liegenden Rande um ein tiefer liegendes Mittelfeld gelegten Bogenreihe fand ich auch in einem Bronze-Treibstock im Museum zu Budapest. Es wird von dieser Mehrflächigkeit noch zu reden sein.



Abb. 35: New York, Sammlung Morgan: Riemenende in Gold.

18. Riemenende aus zwei durch ein dickes dreiteiliges Scharnier verbundenen Gliedern (Abb. 35, Tafel V, Nr 18). Auf der Platte ein Rankenwirbel, hinten drei Nieten. 5,8 cm lang, 3,2 cm breit, 67,3 g schwer.

Die Platte hat deutlich den Umriß eines hufeisenförmigen

1) Vgl. mein Mschatta S. 277 ff.

Tangentialbogens. Innerhalb des Randsteges sieht man in der Mitte einen fünfteiligen Stern im Schrägschnitt ohne Durchbruch ausgestochen. Von seinen Seiten werden Ranken fortgeschleudert, die nach innen Kreisblätter ansetzen, nach außen in Halbpalmetten übergehen. Der Bügel bildet einen Dreiviertelkreis, in den unten eine Spitze hineinragt. Bogen und Spitze sind kantig profiliert. Da der Bügel die gleiche Bearbeitung auch auf der Rückseite zeigt, macht er einen besonders straffen Eindruck. Technik: Schwerer Guß. Erhaltung: Vorzüglich.

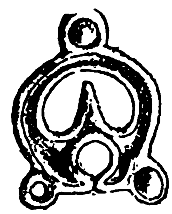


Abb. 36: Keszthely (Ungarn): Beschläg aus Silber.

Das Stück ist der beste Zeuge des auserlesenen und sicheren Geschmackes, der einzelne Stücke dieses Goldschmuckes gezeitigt hat. Die straffe Profilierung des Bügels und der bohnenförmige Ausschnitt sind Motive, die Riegl (Spätröm. Kunstindustrie S. 140f.) als spätrömisch erweisen wollte[1]. Sie sind in den ungarischen Funden aus Keszthely wiederholt zu finden, vgl. Hampel, Altertümer I, S. 303 f. und S. 449 (Abb. 36). Hier aber kommen am Beschläg Elemente hinzu, deren asiatische Art den Weg für den Ursprung des Motivs weist. Der gespitzte Hufeisenbogen ist eine spezifisch persische Kunstform, die später in der ägyptischen Fatimiden-Architektur herrschend wird. In den Keszthely-Funden spielt er wie später in den magyarischen eine große Rolle. Ich gebe als Beispiel aus Keszthely Abb. 37 nach Hampel I, S. 560 Fig. 1720 (III Tafel 156 Fig. 7). Vgl. I S. 566, Fig. 1763 (III 118). Er ist zu unterscheiden von dem nach innen geschweiften indischen Kielbogen. Nicht anders ist es mit dem Wirbel; er findet sich auf den ungarischen Funden häufig (zusammengestellt bei Hampel, Altertümer I S. 58). Ich gebe zwei Beispiele z. T. vereinigt mit anderen Bronzen, die aus den gleichen Funden stammen. Abb. 38 nach Hampel III, Taf. 103 zeigt Funde aus dem Grabfeld von Nemesvölgy (Edelsthal) im Komitat Mosony (Wieselburg). Zwei Scheiben mit erhöhtem Rand, in den Zickzack eingeschlagen ist und im Felde auf vertieftem Grunde eine Mittelbosse um die drei Ranken so wirbeln, daß sich immer zwei Einrollungen zu einem Trompetenmotiv vereinigen. (Vgl. Hampel II, S. 128). Abb. 39 nach Hampel III, Taf. 85 zeigt einen Fund aus dem Gräberfeld von Martély Komitat Csongrád. (Vgl. Hampel II, S. 105 f). Die kleine Scheibe mit dem Wirbel unter Fig. 3. Ich gebe den ganzen Fund wegen einiger interessanter Einzelheiten. Die Ranke setzt öfter Trauben an, ein Motiv, das auch sonst auf diesen Bronzen neben dem Kreisblatt, dem Greif und Hirsch wie neben einer Menschengestalt vorkommt. Davon unten. Das Wirbelmotiv ist durch



Abb. 37: Keszthely (Ungarn): Zierglied aus Bronze.



Abb. 38: Nemesvölgy (Ungarn): Bronzefund.

1) Vgl. unten Abb. 67 (Schnalle von Apahida).

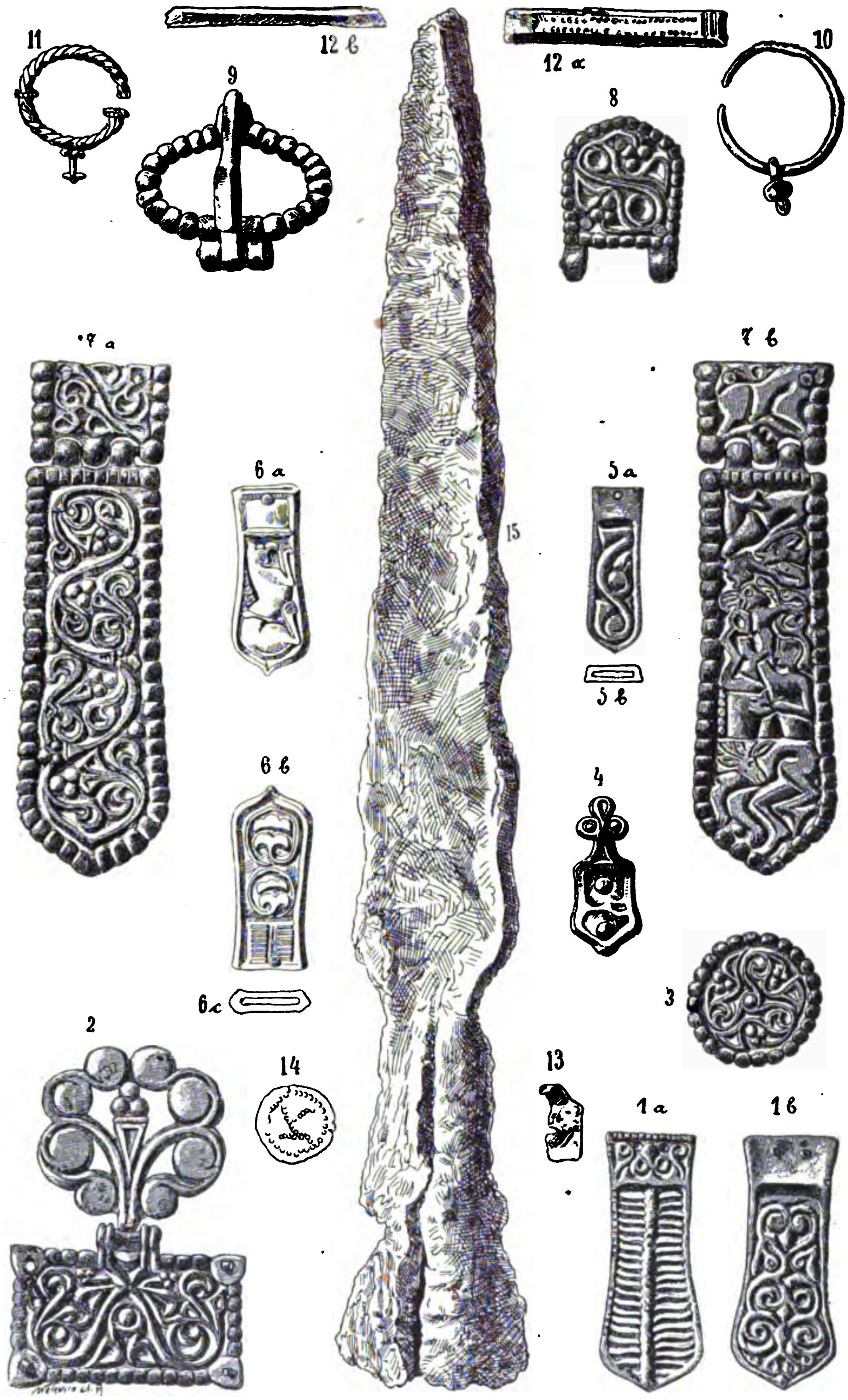


Abb. 39: Martély (Ungarn), Grabfund. Die Zierglieder in Bronze.

die Volkskunst Asiens zu verfolgen bis nach Ostasien, wo das Motiv besonders beliebt ist. Auffallend ist auch an diesem Stücke Nr. 18 seine große Schwere.

19—22. Vier Riemenenden mit der Lilienpalmette. Auf der Rückseite je zwei Nägel. 19. mit Bügel, 56,5 g schwer (Abb. 40 u. Tafel V, Nr. 19). 20. mit Bügel 64 g schwer (Tafel V, Nr. 20). 21. ohne Bügel, Rohguß, 42,3 g schwer (Tafel V, Nr. 21). 22. ohne Bügel, Rohguß mit massiv ausgefülltem Gußkanal, 79,4 g schwer (Tafel V, Nr. 22). Abgebildet von Riegl a. a. O. Sp. 283.

Die Platte ist bei allen 3,8—4 cm breit und mit dem Scharnier 3,7 cm hoch. 19 und 20 samt Bügel 5 cm, 22 mit Gußkanal ca. 5,5 cm lang. Beide Teile haben zugespitzte Ovalform. In der Fläche innerhalb des Randsteges eine eigenartige Lilienform: Gegenständige Kreislappen tragen eine verkümmerte, kleine Lanzettspitze und ranken unten plump aus in Halbpalmetten, die sich an langen Stielen um die Kreislappen herumziehen und symmetrisch zu seiten der Spitze erscheinen.



Abb. 40: New York, Sammlung Morgan: Riemenende in Gold.



Abb. 41: Nemesvölgy (Ungarn): Zierglied in Bronze.

In dem Nebeneinander von im Rohguß erhaltenen und anderen fertig gearbeiteten Stücken gleicher Art liegt neuerdings Anlaß vor, an eine Werkstätte für die Herstellung solchen Schmuckes zu denken. Die Stücke scheinen direkt aus der Werkstatt in ihr Versteck gebracht worden zu sein. Das Ornament ist von Interesse, weil hier einmal eine, wenn auch verkümmerte Vollpalmette gebildet ist. Kreisblatt und Halbpalmette waren dem Handwerker geläufig, die Art aber wie er die magere Spitze und die Rankenstiele bildet, weisen auf Ungewöhnlichkeit. Das Motiv der Vollpalmette muß unbekannt gewesen oder in Vergessenheit geraten sein, schon auf Schale 7 (Tafel III) ist die Spitze unsicher gebildet. Sie ist auf den ungarischen Funden nur selten und auch da wie ungeübt verwendet, so bei Hampel I, S. 570 (vgl. unten Abschnitt III, 8). Kommt die Vollpalmette auch selten in den Funden der Völkerwanderungszeit in Ungarn vor — ganz verkümmert in einem Beschläg aus Nemesvölgy Abb. 41 nach Hampel III, Tafel 106, Fig. 8 —, so ist es um so häufiger in den jüngeren Funden der Landnahmezeit. Damals fand ein zweiter östlicher Vorstoß statt [1], von dem Arne Spuren auch im Norden nachweist [2]. — Bei den beiden fertig gearbeiteten Stücken ist die Zuspitzung des Beschläges wie an den ungarischen Funden deutlich. Schon darin liegt ein Fingerzeig nach dem Osten.

23. Rundes Schmuckstück (Scheibe) mit Ranken um ein mittleres Loch (Abb. 42 und Tafel V, Nr. 23) Rückseite: drei 1,4 cm lange Nägel. Mit Gußkanal 5,4 cm lang, 3,3 cm breit, 66,2 g schwer.

---

1) Vgl. Hampel, Arch. Ertesitö, 1904 S. 105 ff., Byz. Zeitschrift XVII, S. 645 f.

2) Ur Fornvännen 1911.

Das mittlere Loch, das nach dem Guß ohne Ausarbeitung blieb, umgibt wie den Außenrand ein Steg; zwischen beiden zieht sich eine Ranke ohne Ende hin. Sie verläuft ganz regelmäßig in drei Teilen, die aus einem nach innen gerichteten Kreisblatt, einem Mittellappen nach außen und einer Halbpalmette bestehen, deren Spitze sich in die nächste Einrollung umsetzt. Technik: Roh aus der Gußform genommen, ohne Nacharbeitung der Ränder samt dem trichterförmig erhaltenen Gußkanal in Gold.



Abb. 42: New York, Sammlung Morgan: Scheibe in Gold mit Gußkanal.

Das Stück liefert für den, der die Originale nicht zur Hand hat, deutlicher als das Fragment 15 und die Stücke 21 und 22 den Beweis, daß nicht alle Stücke des Schatzes bereits gebraucht waren, als man sie in dem Topf vergrub. Das schöne Beschläg in Form eines Knopfes ist so erhalten wie es aus der Gußform kam. Es verstärkt sich dadurch nur neuerdings der Eindruck, daß der Fund von Vrap am Orte oder in der Nähe seiner Gußstätte vergraben worden sei.

Von besonderem Interesse ist dann auch die „Ranke" ohne Ende. Bei genauerem Zusehen erkennt man, daß sie sich in drei großen Bogen um den mittleren Kreis legt. Jeden dieser Bogen füllt innen ein Kreislappen, ihm geht eine Verdickung voraus und es folgt ein frei abstehender Palmettenlappen. So entstand ein ganz fester, dreimal wiederkehrender Rhythmus. Ich kenne kein zweites Beispiel dieser ausgeprägten Art. Es steckt in dieser Komposition eine stark zur Entwicklung nach der Arabeske hin drängende Kraft[1]. Selten deutlich liegt hier einmal der Übergang von der einfachen Spaltung der alten Palmette zu ganz neuen Formen vor — möchte man nach bisheriger Auffassung deuten. Die Verdickung, mit welcher der Palmettenwipfel sich in den Rankenstiel umsetzt, erscheint aber so neuartig, daß vielleicht an anderen Ursprung gedacht werden muß. Davon unten. Der Gußkanal ist ganz massiv in Gold ausgegossen.



Abb. 43: New York, Sammlung Morgan: Hülse in Gold.

24. Rechteckige Hülse zum Schmucke einer Scheide oder eines Riemens (Abb. 43 u. Tafel V, Nr. 24.) Vorderseite: mit Ranken in Rautenrahmen. Rückseite: zwei Löcher. 2,6 cm hoch, 3,25 cm breit, 0,9 cm dick, 39,7 g schwer.

Das Stück ist bis auf ein Loch nicht durchbrochen. Die Ranken setzen oben und unten in der Mitte an und rollen sich flach zu Halbpalmetten ein. Ein drittes Paar solcher Halbpalmetten — der Kreislappen ist nur undeutlich ausgeprägt — zweigt vom unteren der Stielpaare ab und füllt den Zwischenraum in der Mitte. Technik: Gegossen. Die Ranken sind im Schrägschnitt sehr hoch über dem tief ausgehobenen und etwas rauhen Grunde gearbeitet. Das Stück ist wieder auffallend schwer. Erhaltung: Rautenrand stark abgegriffen.

1) Man darf freilich den Begriff Arabeske nicht in dem Sinne nehmen, wie ihn Herzfeld, Enzyklopädie des Islam I, S. 380f. vorführt. Vgl. Riegl, Stilfragen S. 259f. und Mschatta S. 327f. Dazu unten Abschnitt IV.

Die Ornamentik, aus Ranke und Halbpalmette bestritten, bringt insofern Neues, als die vertikale Anordnung der Rankenpaare an das persische Motiv des Rankenbaumes oder Kandelabers erinnert, wie er in der Kuppel von St. Constanza, an den Langschiffwänden der Geburtskirche von Bethlehem und am Taq-i-Bostan typisch verwendet zu sehen ist[1]. Neuerdings ist es auch in Zentralasien aufgetaucht[2]. Wir haben das Motiv schon auf dem Riemenende Nr. 14 festgestellt.



Abb. 44: New York, Sammlung Morgan: Hülse in Gold.

25. Rechteckige Hülse zum Schmuck einer Scheide oder eines Riemens (Abb. 44 u. Tafel V, Nr. 25.) Vorderseite: mit Herzdreiblättern, Rückseite: zwei Löcher. 1,9 cm hoch, 3,25 cm breit, 0,8 cm dick. 27,7 g schwer.

Zwei Herzformen sind horizontal gegeneinander gerichtet mit den Spitzen nach außen. In diese wachsen innen Dreiblätter herein, die auf der inneren Spitze aufsitzen. In den Ecken Krabben, die an die Herzstiele anranken. Technik: Das Ornament ist auffallend flach und unsicher geschnitten. Erhaltung: Rückseite etwas eingedrückt.

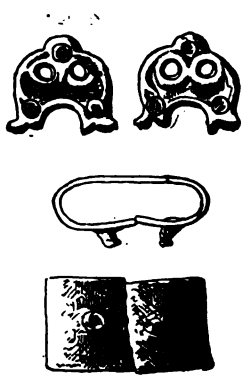


Abb. 45: Csuny (Ungarn): Beschläge in Bronze.

Solche Hülsen kommen fast in jedem Schatzfunde von Hampels zweiter Gruppe vor. Ich gebe Abb. 45 ein Beispiel aus dem Gräberfeld von Csuny nach Hampel III Taf. 114. Ein anderes findet man oben in Abb. 26, beide ohne Ornament.

Das Dreiblatt, von herzförmiger Ranke umschlossen, gehört zu den beliebten Motiven der frühmittelalterlichen Ornamentik. Gewöhnlich tritt das Motiv horizontal mit der Spitze nach oben auf. Diese herzförmige Umfassung ist ein persisches Lieblingsmotiv, das sich überallhin, nach Arne bis Lappland verbreitet hat[3].

26 und 27. Zwei bügelförmige Beschläge. (Abb. 46 u. Tafel V, Nr. 26/7). Vorderseite: zwei S-Ranken. Rückseite: drei Nieten. 26: (Abb. 46) 2,1 cm lang, 2,6 cm breit, 13,7 g schwer; 27: (Tafel V Nr. 27) 2 cm lang, 2,6 cm breit, 13,5 g schwer.



Abb. 46: New York, Sammlung Morgan: Beschläg in Gold.



Abb. 47: Keszthely (Ungarn): Zierglied in Bronze.

In der Mitte ein überhöhter Rundbogen, außen ein ebensolcher Rundbogen mit einer Stufe über der Mitte und Stufenansätzen unten. Die füllenden S-förmigen Stiele stehen sich symmetrisch gegenüber und enden in Halbpalmetten. Oben im Stufenaufsatz noch eine verkümmerte Halbpalmette. Technik: Beide Stücke wohl aus derselben Form gegossen. Erhaltung: Gut.

Diese merkwürdige Art von Ziergliedern kehrt ständig wieder in der zweiten Gruppe ungarischer Funde, für die auch der Greif und die Kreisblatt-Ranke bezeich-

1) Vgl. „Werke der Volkskunst" I, S. 12f.: „Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung".
2) Vgl. Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914), Tafel IV.
3) Vgl. Arne, Sveriges Förbindelser med Östern under vikingatiden. (Ur Fornvännen 1911) S. 18.

nend sind, vgl. Hampel, Altertümer III, Tafel 64—259. Eine Probe aus Csuny Abb. 45, aus Keszthely Abb. 47 nach Hampel I, S. 558. Schon oben Abb. 26 kann man in dem Funde von Püspök-Szent Erzsébet sehen, wie sich solche Bügel ganz regelmässig neben Riemenzungen, Schnallen und Hülsen finden. Als Ornament ist immer das Kreisblatt, bezw. die Kreisblattranke genommen. Wie reich dieser Schmuck bisweilen sein kann, mag ein Fund aus Szeged belegen, den ich hier als Ganzes vorführe (Abb. 48), um das Bild der ungarischen Funde von Hampels zweiter Gruppe abzurunden. Man sieht da in durchbrochener Arbeit eine grosse Riemenzunge mit reicher Kreisblattranke, das obere Ende mit einem gegenständigen Tierpaar [1], dann eine ähnlich ornamentierte Schnalle und unter den Beschlägen auch zwei von unseren Bügeln, der grössere mit reichem Rankenschmuck. Die Zusammenfügung zweier Halbpalmetten in S-Form, wie sie die albanischen Bügelbeschläge aufweisen, ist auch in den ungarischen Funden öfters zu belegen. Vgl. für die Gesamtform Supka, Österr. Monatsschrift für den Orient XLI, S. 82, der sie aus Indien herleitet. Sie kommt ähnlich auch schon in dem Funde von Castel Trosino vor [2].

28. Bügelförmiges Beschläg (Tafel V, Nr. 28), entsprechend Nr. 26 und 27, nur mit anderem Ornament. 2,2 cm lang (die Nieten stehen unten über den Rand vor), 2,5 cm breit, 10,5 g schwer.

Die Füllung wird besorgt durch eine richtige Wellenranke mit Kreislappen, an den Enden fallen je drei Kreislappen auf langen Stielen (Stäben) herab. Im Stufenaufsatz sind roh zwei Kreisblätter oder besser Kreispunkte gegenständig angedeutet. Die seitlichen Stufenenden fehlen, die Öffnung in der Mitte in Form des Hufeisenbogens. Technik: Gegossen. Erhaltung: Gut.

Die Rankenführung erinnert an den Wirbel auf dem Beschläg 18 (Abb. 35), unter den ungarischen Funden ist auf Hampel, Altertümer I, S. 538, Fig. 1634 zu verweisen. Auf die eigenartige Stäbchenform des Kreisblattes wird in Abschnitt IV näher einzugehen sein.

29 und 30. Zwei Beschläge mit zwei Knöpfen und Ring (Tafel V, Nr. 29 u. 30). 5 cm lang, Ring 2,4 cm Dm.; 29. beide Knöpfe fest 33,3 g, 30. ein Knopf locker 37,2 g schwer.

Eigenartig ist, wie die Öse für die Aufnahme des schweren Ringes hergestellt ist. Das Beschläg geht in einen gratigen Draht über, der nach rückwärts umgebogen, dann breit geschlagen und mittels der beiden auch vorn sichtbaren Nieten über dem Lederriemen befestigt ist. Als Parallele Abb. 49 aus Hódmezö Vásárhely (nach Hampel III, Tafel 83 Fig. 229, vgl. I, S. 444, Fig. 1327, wo andere Beispiele).

31 und 32. Zwei Beschlägplättchen mit vier bzw. zwei Nietenknöpfchen (Tafel V, Nr. 31 u. 32). 31: 3,9 cm lang, 2,6 cm breit, mit vier Nägeln, 17,21 g schwer. 32: 3,9 cm lang, 2,3 cm breit, mit drei Nägeln (einer lose), 4,2 g schwer.

Vgl. für diese Zierstücke Hampel, Altertümer I, S. 446f. Ich bilde Abb. 50 eine Reihe ab.

---

1) Vgl. die Krönung alttürkischer und chinesischer Grabstelen bes. bei Radloff, Atlas der Altertümer der Mongolei Taf. XXX.

2) Vgl. Monumenti antichi ... dei Lincei vol. XII, Tav. XIII.

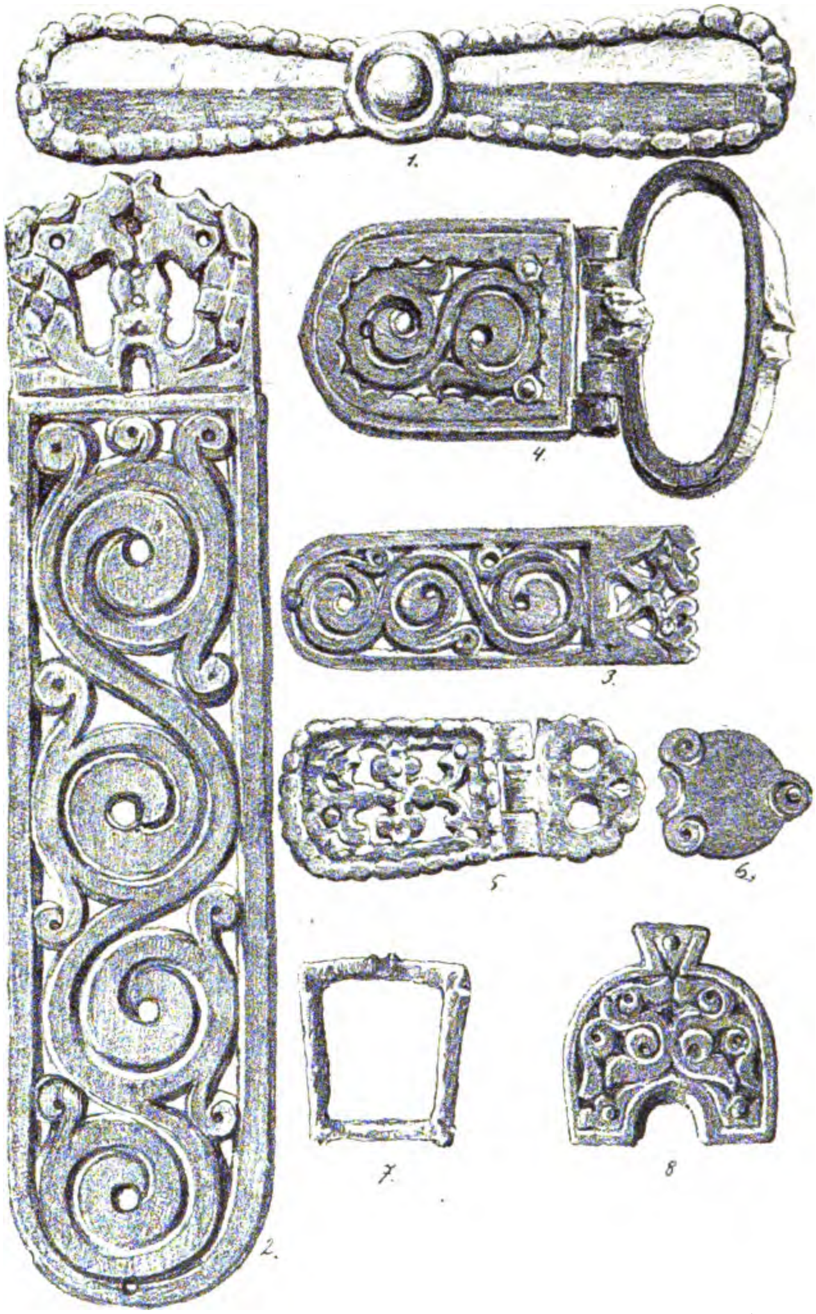


Abb. 48: Szeged (Ungarn): Bronze-Grabfund.

33. Beschlägplättchen (Tafel V, Nr. 33), einst mit vier Nieten befestigt, in der Mitte vier Löcher durch Diagonalstriche verbunden. 3,8 cm lang, 2,5 cm breit, 6,3 g schwer. Technik: Geschnitten. Erhaltung: In der Mitte gefaltet.

34. Kleines Beschlägplättchen (Tafel V, Nr. 34), einst mit zwei Nägeln, wovon jetzt einer fehlt. 1,9 cm lang, 1,2 cm breit, 2,75 g schwer.

35. Rechteckiges Plättchen (Tafel V, Nr. 35) mit rechteckig ausgeschnittener Mittelöffnung. 2,5 cm lang, 2 cm breit, 2,7 g schwer.

Von solchen Plättchen sind im Poltawaschatz (davon unten) Hunderte gefunden worden. Sie sind alle ebenfalls rechteckig mit entsprechend oblongem Ausschnitt.

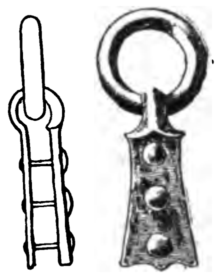


Abb. 49: Hódmező-Vásárhely (Ungarn): Beschläg mit Ring in Bronze.

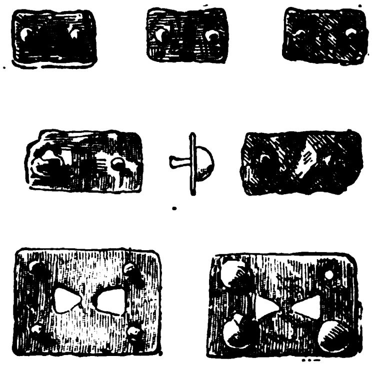


Abb. 50: Szirák (Ungarn): Beschläge in Gold.

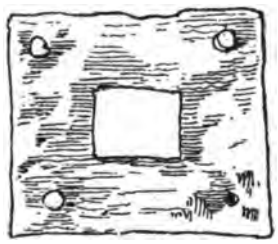


Abb. 51: Keszthely (Ungarn): Zierstück in Bronze.

Der Unterschied liegt nur darin, daß dort in den vier Ecken wie an Nr. 31 und 32 Knöpfe bzw. Goldnägel sitzen. Ein Beispiel aus Ungarn Abb. 51 [1].

36—38. Drei Stück Golddraht (Abb. 52), gezogen; ca. 5,5 cm lang, 0,3—0,5 cm breit, 86,32 g schwer. Vielfach und unregelmäßig gedreht und zerdrückt. Nur ein Stück photographiert.

39—45. Sieben glatte Riemenzungen (Tafel V, Nr. 39—45), (zwei Stücke breiter als die anderen). Alle 5—5,2 cm lang, 2,3 oder 2,5 cm, am oberen Rand 2,6 oder 2,7 cm breit, 4 mm dick, innen hohl. 226,1 g zusammen, jedes ca. 31 g schwer. Der kantige Rand an der Öffnung aufgelötet.

Fast genau gleich große Riemenzungen (ein Stück 5,2×2,2 cm, die anderen acht kleiner), vollkommen entsprechend auch in der Form, jedoch in Silber gearbeitet, sind, wie mir Dr. Arne freundlich mitteilt, in der Krim (Souksu bei Gursuff) gefunden [2], in Bronze kommen sie noch im Gouvernement Wjatka vor.

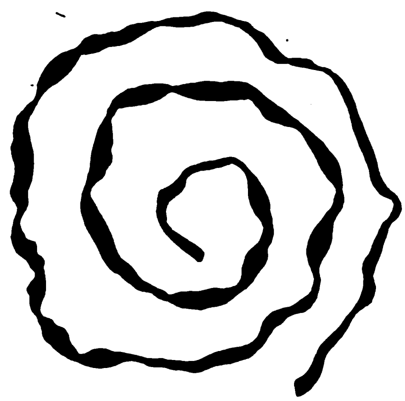


Abb. 52: New York, Sammlung Morgan: Golddraht aus dem albanischen Schatze.

46. Goldbarren (Tafel V, Nr. 46). Ein Stück mit Bruchstelle. 7 cm lang, 1,2 cm obere Breite, unten spitz, 0,7 cm dick, 115,8 g schwer.

Ursprünglich acht Stück, wovon sieben Stück im Wiener Münzamt als reinstes

1) Die S. 24—39 und 48 abgedruckten Druckstöcke nach ungarischen Funden sind mir vom Kgl. Nationalmuseum in Budapest durch Dr. Supkas Vermittlung zur Verfügung gestellt worden, wofür ich bestens danke.

2) Vgl. Izvjestija der arch. Komm. und Publikationen des Instituts in Odessa.

Feingold (mit ganz geringfügigem Silberzusatz) eingeschmolzen wurden. Das Vorkommen dieser Barren spricht auch wieder für einen Werkstattfund.

47f. 20 Goldnägel (Tafel V, Nr. 47). 1,2—1,8 cm lang, zusammen 18,6 g schwer.

Zum Schluß zusammenfassend ein Wort über das Verhältnis der Schmucksachen des albanischen Schatzes zu den ungarischen Bronzefunden der zweiten Gruppe, wie sie Hampel nennt. Die Zusammengehörigkeit ist offenbar. Ich denke, wir haben in den albanischen Stücken die östlichen Originale in Gold vor uns, die Hampel (Altertümer I, 646) annehmen zu müssen glaubte, um die Möglichkeit einer Ornamentgruppe, wie der zweiten erklären zu können. Der Schatz ist nur der Vorläufer einer noch viel intensiveren „persischen", d. h. aus Asien jenseits der Euphrat- und Tigrisgrenze kommenden Bewegung, der nachzugehen Gegenstand dieses Buches sein soll. Der albanische Schatz hat mir dazu seinerzeit die Anregung gegeben. Er gehört mit dem Schatzfunde von Nagy-Szent-Miklos zusammen zu den Hauptbeweisstücken der in die Treibhäuser der Kultur vordringenden „Nomadenkunst". Das sei dem Leser hier schon gesagt, damit er die nachfolgend versuchte Beweisführung doppelt aufmerksam nachprüfe. Vorläufig sei nur nochmals gebeten, die Reichhaltigkeit und Stilsicherheit des Ornamentes der albanischen Goldsachen gegenüber den ungarischen Bronzen zu beachten.

II. Die Schatzfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Osten.

Die voraufgehende Beschreibung des albanischen Schatzfundes hält absichtlich darauf, die Buntheit der Eindrücke, die man bei Betrachtung der einzelnen Stücke wie des ganzen Schatzes empfängt, nicht zu verwischen. Es hätten leicht mindestens zwei stilistische Gruppen getrennt werden können; aber dann hätte ich schon über stimmende Andeutungen hinaus zu der im Vorwort umschriebenen Aufgabe des ganzen Buches übergehen müssen. In diese Untersuchung trete ich erst mit dem vorliegenden Abschnitt ein und möchte hier zunächst einmal die naheliegende Trennung zwischen dem hellenistisch-christlichen und den „östlichen" Kunstkreisen vornehmen, weil ich mich im weiteren Verlaufe der Untersuchung nur noch um die Stücke kümmern will, die diesen östlichen Kreisen angehören. Unter den Goldgefäßen vertreten die hellenistische Art der Pokal mit den Städtebüsten Nr. 2 (Tafel II), aber auch nur soweit sein Original in Betracht kommt — davon gleich mehr; dann die beiden Pokale mit gewölbten Schuppen Nr. 3 und 4 (Abb 7). Unter den Silbergefäßen die Schale mit flachem Griff Nr. 11 (Abb. 18) und mit einem Vorbehalt, der das Netzmuster betrifft, der Kessel Nr. 10 (Tafel IV). Dieser hellenistische Teil des Schatzes umfaßt also kaum fünf Gefäße; alle übrigen — mit Ausnahme des byzantinischen Kruges Nr. 12 (Abb. 19) — gehören m. E. einer rein orientalischen Kunst an. Es wird nun darauf ankommen, diese Zuweisung näher zu begründen. Dazu muß der Schatz zunächst eingeordnet werden in die Reihe der übrigen Schatzfunde der Völker-

wanderungszeit, soweit sie aus dem Osten stammen. Um den Gegensatz der Hauptmasse des albanischen Schatzes zur hellenistischen Art zu zeigen, schicke ich Beispiele der hellenistischen Art voraus. Die beiden Gruppen lösen sich in den übrigen Schatzfunden zunächst einmal rein örtlich voneinander. Die ungemischt hellenistisch-christlichen gehören dem engeren Kreise des Mittelmeeres an, sind in Ägypten, Syrien, Kleinasien oder auf den Inseln gefunden. Die östlich gerichteten Funde dagegen stammen aus der ungarischen und südrussischen Tiefebene oder dem dazwischen liegenden Karpathengebiete. Als Beispiel für die erstere Gruppe greife ich aus mehrfachen Gründen zwei zyprische Funde heraus.

1. Die in Zypern gemachten hellenistisch-syrischen Schatzfunde.

J. Pierpont Morgan sen. erwarb nicht nur den in Albanien gefundenen Schatz. Er hat im Laufe der Jahre auch noch einen viel wertvolleren Fund zum größten Teil in seiner Hand vereinigt, einen zyprischen Schatz, der schon deshalb hier nicht unerwähnt bleiben kann, weil er ja auf jener Insel gefunden ist, der aller Wahrscheinlichkeit nach der Pokal mit den Stadtbüsten des albanischen Schatzfundes angehört oder ursprünglich angehörte. Zum Vergleiche fordert dann auch die Tatsache heraus, daß der zyprische Schatz ebenfalls einen Stock von Silbergefäßen neben Schmucksachen aus Gold zeigt, beide Gruppen freilich vollkommen verschieden von denen aus Albanien. Trotzdem muß die Frage aufgeworfen werden, ob nicht der albanische Schatz aus Zypern stammen könnte und Zypern sich vielleicht als ein Zentrum der Toreutik in der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter nachweisen lasse? Wie laufen die Fäden in einer Zeit und auf einem Gebiet der Kleinkunst, das wie kein zweites durch eine stattliche Reihe von Denkmälern den Versuch einer Lösung solcher Fragen zuläßt. Welche andere Gruppe der Kleinkunst wir auch nehmen: Elfenbein, Miniaturen, Stoffe, Glas- oder Tonwaren, der Bestand an erhaltenen Denkmälern läßt nur im Gebiete der Metallplastik eine umfassendere Untersuchung aussichtsreich erscheinen[1]. Die Schätze, die im Nachlasse von Pierpont Morgan vereinigt sind, bieten dazu geeigneten Anlaß. Sie reihen sich würdig an die altbekannten großen Schatzfunde der zweiten Gruppe, Nagy-Szent Miklos, Szilágy-Somlyo und Petroasa an und nur der neueste russische Fund aus dem Gouvernement Poltawa läßt nach Zeit, Kunstkreis und Wert den Vergleich damit zu.

In Zypern sind kurz nacheinander sechs Meilen westlich von Kyrenia an der Nordküste beim Kloster Achiropoitos zwei christliche Schatzfunde gemacht worden. Der erste Schatz wurde einige Jahre vor 1900 gefunden und vom British Museum erworben. Er bestand ausschließlich aus Silberstücken und zwar einem Bassin, einer runden Flachschüssel, einem sechseckigen Räuchergefäß, alle drei mit Figuren, bzw. einem Kreuz geschmückt und etwa 36 Löffeln mit Tier- und Blattornamenten. Dieser erste Fund wurde veröffentlicht von Dalton (Archaeologia LVII), der meint, die Stücke

1) Vgl. trotzdem dazu den Stoßseufzer von Hampel, Byz. Zeitschrift XVII (1908) S. 649. Den besten Überblick über alle Gebiete der Kleinkunst gewährt Dalton, Byzantine art and archaeology 1911, auf den ich ein für allemal verweise.

müßten nicht zu gleicher Zeit entstanden sein, gehörten aber einzeln oder als Ganzes etwa der zweiten Hälfte des sechsten oder dem Anfang des siebenten Jahrhunderts an. Ob Zypern als Entstehungsort in Betracht komme oder eine der Großstädte wie Konstantinopel, Antiochia oder Alexandria, läßt er offen. Es sei leicht möglich, daß der Schatz bis in neuere Zeit einer Kirche oder einem Kloster gehört habe und gelegentlich einer Türkenverfolgung vergraben worden sei.

Der zweite Schatz, eben der, dessen Hauptteil jetzt im Besitz von Pierpont Morgan ist, wurde im Frühsommer 1902 gefunden. Auch da waren die großen Stücke aus Silber gearbeitet: zwei glatte Schüsseln mit Kreuzen und neun Schüsseln mit der Geschichte des David. Die kleineren Stücke aber bildeten einen reichen Schatz von Schmucksachen in Gold und Edelstein. Ein Teil des Schatzes wurde von der englischen Regierung mit Beschlag belegt; er befindet sich im Museum zu Nikosia auf Zypern. Dieser Teil ist ebenfalls von Dalton (Archaeologia Bd. LX) veröffentlicht worden unter gleichzeitiger Aufzählung der Stücke, die über Paris in den Besitz von Morgan kamen. Sie sind summarisch besprochen von Dalton im Burlington Magazin X (1906/7) und Sambon in der Zeitschrift „Le Musée" 1906. Ein dritter Teil kam in den Besitz des Verfassers und ist im Oriens christianus 1915 veröffentlicht[1]. Die größte der Silberschüsseln, von der ich ausgehe, ist erst nachträglich in den Besitz von Morgan gelangt.

Tafel VI zeigt die Innenseite dieser 49,3 cm großen Schüssel. Wir sehen in drei Streifen übereinander in der Mitte den Kampf zwischen David und Goliath, oben die Herausforderung, unten die Tötung des Goliath. In der Hauptgruppe steht der kleine David auf einem Hügel, Goliath in einer Senkung des durch punktierte Blumen und ziselierte Strichfolgen in seiner Modellierung wirkungsvoller gemachten Bodens. Die begleitenden Kriegerpaare zu beiden Seiten halten sich links ruhig zusehend, rechts wie zurückweichend. Goliath stürmt, vom Rücken gesehen und gedeckt durch den Löwenschild mit erhobener Lanze vor und trägt die gleiche Rüstung wie die Begleitmannschaft, dazu Chlamys, hohen Helm mit Feder und Schnürstiefel, die die Zehen frei lassen. Überall sieht man die Modellierung dieser Kriegertracht durch Punkte und Striche ergänzt. In den Gesichtern erscheinen die Augen ohne Rücksicht auf Vorder- oder Seitenansicht als Spitzovale, die schmalen Nasenrücken gehen in einem Zuge in die Augenbogen über, der kleine Mund ist immer in den Winkeln und der Unterlippe betont. Nur ein Kopf, der des vorderen Kriegers links, weicht von dem gleichartig jugendlichen Typus ab. Uns interessiert in erster Linie David in der Mittelszene. Seine, wie bei den andern in übertrieben kräftiger Muskulatur herausmodellierten Beine stehen fest auf wie Säulen. Er erhebt die Linke abwehrend mit der Chlamys und schwingt die im Augenblick noch gesenkte Schleuder. Er trägt ein kurzes, um die Hüften gegürtetes Gewand mit kurzen, weiten Ärmeln. Das kurze krause Haar ist durch Strichlagen nachziseliert. Im Gesicht ist versucht, zornigen Ausdruck zu geben.

Ich mache hier Halt und frage: verbindet diese Silberschüssel aus Zypern künstlerisch irgend etwas mit dem auf Zypern hindeutenden Goldpokal der Städte-

---

1) Ravenna als Vorort aramäischer Kunst, S. 96 f.



J. C. Hinrichs, Leipzig C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

New York, Sammlung Morgan: Silberteller mit David und Goliat.

Aus dem Funde von Kyrenia, Zypern.

büsten aus Albanien? Auf den ersten Blick scheint der abgrundtiefe Gegensatz in allen geistigen Qualitäten unüberbrückbar. Die Schüssel weckt die Empfindung der unmittelbaren Nähe eines jedes Motiv auf seine Wirkung wohl abwägenden Geistes, der selbst seelische Erregung auszudrücken vermag; im Gegensatz dazu die völlige geistige und seelische Öde in den Städtebüsten des Pokals (Tafel III und Abb. 2—5), uniforme Wiederholung, deren einziges Ziel die repräsentative Pose ist. Und doch läßt sich, glaube ich, ganz deutlich zeigen, daß dem Goldschmied des Stadtepokals ein Original vorgelegen haben dürfte, das in der Art der Silberschüssel ausgeführt war. Ich nehme hier also die oben S. 87 geäußerte Möglichkeit auf, daß wir in dem Goldpokal kein Original, sondern die Kopie nach einem solchen vor uns haben, das in Zypern gearbeitet war — wahrscheinlich in Silber. Fürs erste ist die Technik verwandt, das Unterstützen der getriebenen Modellierung durch Punkt und Strichnacharbeitung. Aber das ist schließlich eine in Arbeiten der Übergangszeit häufig nachweisbare Arbeitsart[1]. Von keiner größeren Beweiskraft sind auch die an Augen, Mund und Nase hervorgehobenen Züge verwandter Behandlung. Beachtenswerter scheint mir die auffallende Übereinstimmung in der Behandlung des Gewandes bei David und den Städtebüsten: ein flutender Faltenreichtum, der sich in zahlreiche Linienzüge auflöst und besonders der geschweifte Kontur am erhobenen linken Oberarm des David und am rechten Oberarm der vier Stadttychen. Das sind formale Liebhabereien, die bei der hier durch den Fundort, dort durch die Inschrift naheliegenden Zurückführung auf das gleiche Kunstzentrum immerhin geltend gemacht werden können. Der Teller mit den drei Szenen der Davidlegende gehört nun — man beachte die antike Lokalgottheit[2] in der Szene oben unter der (syrischen Art der) Himmelsangabe — dem V.—VI. Jahrhundert an und ist jedenfalls sicher älter als der Goldpokal, so daß für diesen auch vom chronologischen Gesichtspunkt aus ein zyprisches Original aus der Zeit der Schüssel durchaus möglich ist. So, meine ich, stützen sich die beiden Denkmäler gegenseitig und wir können mit Wahrscheinlichkeit eine Stätte der Silberschmiedekunst in Zypern annehmen. Vielleicht gehören ihr in dem albanischen Schatze auch noch andere Stücke und zwar als Originalarbeit z. B. der Silberkessel an. Die Geschichte der Edelmetallarbeit ist noch zu wenig geklärt, als daß sich heute mehr als solche Vermutungen äußern ließen[3].

Was für das eine oder andere Stück des albanischen Schatzes möglich erscheint, bleibt für den Schatz als Ganzes außer Betracht, die Annahme nämlich, daß er, weil ein Stück auf Zypern weist, etwa als Ganzes von dorther stammen könnte. Es gilt dies vor allem für die Schmucksachen aus Gold. Trotzdem möchte ich hier auf einige Stücke des zweiten auf Zypern gefundenen Morgan-Schatzes eingehen, weil sie eine typische Gruppe vertreten, der gegenüber der albanische Schmuck erst recht in seiner Eigenart zur Geltung kommt. Der wesentliche Unterschied liegt gleich in dem Zweck, dem die beiden Serien von Schmuckstücken dienen; der albanische

1) Vgl. meinen Aufsatz „Der Silberschild von Kertsch". Materialien zur Archäologie Rußlands Nr. 8 (Petersburg 1892).

2) Vgl. Oriens christianus N. S. V (1915) S. 98.

3) Vgl. das im Erscheinen begriffene Werk von Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, 1910ff.

büsten aus Albanien? Auf den ersten Blick scheint der abgrundtiefe Gegensatz in allen geistigen Qualitäten unüberbrückbar. Die Schüssel weckt die Empfindung der unmittelbaren Nähe eines jedes Motiv auf seine Wirkung wohl abwägenden Geistes, der selbst seelische Erregung auszudrücken vermag; im Gegensatz dazu die völlige geistige und seelische Öde in den Städtebüsten des Pokals (Tafel III und Abb. 2—5), uniforme Wiederholung, deren einziges Ziel die repräsentative Pose ist. Und doch läßt sich, glaube ich, ganz deutlich zeigen, daß dem Goldschmied des Städtepokals ein Original vorgelegen haben dürfte, das in der Art der Silberschüssel ausgeführt war. Ich nehme hier also die oben S. 87 geäußerte Möglichkeit auf, daß wir in dem Goldpokal kein Original, sondern die Kopie nach einem solchen vor uns haben, das in Zypern gearbeitet war — wahrscheinlich in Silber. Fürs erste ist die Tecknik verwandt, das Unterstützen der getriebenen Modellierung durch Punkt und Strichnacharbeitung. Aber das ist schließlich eine in Arbeiten der Übergangszeit häufig nachweisbare Arbeitsart[1]. Von keiner größeren Beweiskraft sind auch die an Augen, Mund und Nase hervorgehobenen Züge verwandter Behandlung. Beachtenswerter scheint mir die auffallende Übereinstimmung in der Behandlung des Gewandes bei David und den Städtebüsten: ein flutender Faltenreichtum, der sich in zahlreiche Linienzüge auflöst und besonders der geschweifte Kontur am erhobenen linken Oberarm des David und am rechten Oberarm der vier Stadttychen. Das sind formale Liebhabereien, die bei der hier durch den Fundort, dort durch die Inschrift naheliegenden Zurückführung auf das gleiche Kunstzentrum immerhin geltend gemacht werden können. Der Teller mit den drei Szenen der Davidlegende gehört nun — man beachte die antike Lokalgottheit[2] in der Szene oben unter der (syrischen Art der) Himmelsangabe — dem V.—VI. Jahrhundert an und ist jedenfalls sicher älter als der Goldpokal, so daß für diesen auch vom chronologischen Gesichtspunkt aus ein zyprisches Original aus der Zeit der Schüssel durchaus möglich ist. So, meine ich, stützen sich die beiden Denkmäler gegenseitig und wir können mit Wahrscheinlichkeit eine Stätte der Silberschmiedekunst in Zypern annehmen. Vielleicht gehören ihr in dem albanischen Schatze auch noch andere Stücke und zwar als Originalarbeit z. B. der Silberkessel an. Die Geschichte der Edelmetallarbeit ist noch zu wenig geklärt, als daß sich heute mehr als solche Vermutungen äußern ließen[3].

Was für das eine oder andere Stück des albanischen Schatzes möglich erscheint, bleibt für den Schatz als Ganzes außer Betracht, die Annahme nämlich, daß er, weil ein Stück auf Zypern weist, etwa als Ganzes von dorther stammen könnte. Es gilt dies vor allem für die Schmucksachen aus Gold. Trotzdem möchte ich hier auf einige Stücke des zweiten auf Zypern gefundenen Morgan-Schatzes eingehen, weil sie eine typische Gruppe vertreten, der gegenüber der albanische Schmuck erst recht in seiner Eigenart zur Geltung kommt. Der wesentliche Unterschied liegt gleich in dem Zweck, dem die beiden Serien von Schmuckstücken dienen: der albanische

1) Vgl. meinen Aufsatz „Der Silberschild von Kersch". Materialien zur Archäologie Rußlands Nr. 8 (Petersburg 1892).

2) Vgl. Oriens christianus N.S. V (1915) S. 98.

3) Vgl. das im Erscheinen begriffene Werk von Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, 1910f.

Schatz weist ausschließlich Beschläge, Knöpfe und Schnallen für Riemenzeug auf, der zyprische dagegen gehört jener in der Antike und in unserer Zeit üblichen Art von Schmucksachen an, die um den Hals, im Ohr und am Arme getragen werden.

Das für die Datierung wichtigste Stück des kyprischen Fundes ist eine Halskette mit Medaillons, von denen sich der größte Teil bei Morgan befindet und vier große und zwölf kleine Kaiserdarstellungen zeigt, die in einen massiven, schräg ansteigenden Rahmen mit granuliertem Rand gefaßt und untereinander durch zwei Ösen, in die eine dritte eingreift, verbunden sind[1]. Diese Ehrenkette datiert den ganzen Fund; sie weist eine Münze Theodosius II. (408—450), vier Medaillons und neun Münzen des Mauritius Tiberius (582—602) und zwei Münzen Konstans II. (642—668) auf. Da sich dazu noch eine einzelne Münze, die in Zypern zurückblieb, Konstantins IV. (668—685) gesellt, so ist der Schatz wohl Ende des VII. Jahrhunderts in die Erde gekommen. Die Entstehungszeit der Ehrenkette dürfte etwa 650 sein, die anderen Stücke könnten z. T. bis auf die Zeit Theodosius II. zurückgehen. Ich gebe Tafel VII den Typus der großen und der kleinen Art, um aufmerksam darauf zu machen, wie wesentlich verschieden die Formengebung dieser Goldmedaillons von der des Davidtellers ist. Dagegen stehen die Kaisermedaillons einem Stücke sehr nahe, das künstlerisch und kunsthistorisch wichtiger als die Ehrenkette ist, dem Hauptstück eines zweiten Halsschmuckes, der sich aus vier Stücken zusammensetzt, von denen eines in Zypern zurückblieb, während die andern in den Besitz des Verfassers kamen[2]. Tafel VII zeigt das 6,5 cm im Durchmesser große Medaillon von 108,17 g Gewicht. Dazu gehören zwei biegsame Schlangenketten von je 32,5 cm Länge und 67,46 g Schwere und ein im Museum zu Nicosia aufbewahrtes Verbindungsstück aus vier Kegelstutzen mit je einem Ring an jedem Ende, der in die Doppelringe der Ketten paßt, und einer Hülse unten in der Mitte, die zwischen die Doppelhülse auf dem Medaillon eingreift. So haben wir hier ein vollständiges Enkolpion erhalten, dessen Medaillon durch seine Darstellungen engeren Bezug auf die Mosaiken an den heiligen Stätten bei Jerusalem, die Geburtsstätte Christi in Bethlehem und den Ort der Taufe am Jordan nimmt[3]. Uns interessiert hier nur die künstlerische Qualität dieses in Gold

1) Abb. bei Dalton, Byz. art and archaeology S. 535 unten.

2) Sie wurden am 22. Juni 1906 in Graz erworben. Ein Grieche aus Zypern brachte sie auf der Durchreise und stellte einen Kaufbrief aus, der u. a. folgende, auf Verlangen aus dem Stegreif geschriebene Stelle enthält: „Le dit médaillon, trouvé à l'endroit, où était anciennement la ville Lamboussa (nach Dalton Lapithos) à l'île de Chypre (province Cyrinia) représente d'un coté la naissance et de l'autre le baptême de Jésus Christ. En même temps dans le même endroit et dans le même pôt de terre cacheté ils ont trouvé les sous dits objets. 1. Un collier composé de 9 zaphires et 9 perles. 2. Une paire de boucles d'oreille ornées tout autour de perles et au milieu de pierres précieuses de couleur violette. 3. Une ceinture en or composée de 18 petits medaillons, attachés l'un à l'autre à l'aide de petits crochets, avec figures diverses. 4. Deux croix en or: de la chaine de l'une pendaient une dizaine d'amphores en or, et de l'autre divers ornements en espèce de monnaies et cœurs. 5. Une paire de bracelets en or avec figures de vigne et raisain. Les objets susmentionnés ont été vendus à Chypre à un Français il y a d'ici deux ans, qui les a revendus à un américaine pour la somme de quatre mille cinq cent Livres anglaises." Die Daten, von einigen eiligen Gedächtnisfehlern abgesehen, stimmen genau auf die Schmuckstücke, die Morgan in Paris erworben hat.

3) Ich will hier weder auf die Ketten noch auf die Darstellungen von Geburt und Anbetung unter der Glorie der Muttergottes, noch auf die Taufdarstellung der Rückseite näher eingehen. Darüber ausführlich im Oriens christianus N. S. V (1915) S. 96f.



J. C. Hinrichs, Leipzig

C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Wien, Privatbesitz: Großes Goldmedaillon mit Nachbildung des Fassadenmosaiks von Bethlehem und Taufe Christi.

New York, Sammlung Morgan: Teile einer Medaillonkette in Gold.

Beide aus dem Funde von Kyrenia, Zypern.



J. C. Hinrichs, Leipzig
C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

New York, Sammlung Morgan: Schmucksachen in Gold und Edelstein.
Aus dem Funde von Kyrenia, Zypern.

gegossenen und als Erinnerung für fromme Pilger wahrscheinlich in Jerusalem zum Verkauf gelangten Medaillons. Nach der Schwere des Materials und der Gußtechnik nähert sich das Stück schon, vor allem durch seinen massiven, schräg geschnittenen Rand, den Schmucksachen des albanischen Schatzfundes. Im Zweck aber ist es vollständig verschieden. Es mag vielleicht von einem Bischof auf der Brust getragen worden sein. Die Schlangenketten wahren noch durchaus griechische Überlieferung, ebenso, wie die Gestalten nach Haltung und Gewändern, Komposition und dem auf Repräsentation und Belehrung losgehenden Inhalt durchaus im Fahrwasser der späthellenistischen Bildsprache bleiben. Die griechischen Inschriften lassen denn auch keinen Zweifel, daß es sich um Schöpfungen aus dem Gebiete des Mittelmeerkreises, etwa der aramäischen Kunst des VI.—VII. Jahrhunderts handelt. Die Durchbildung der Gestalten ist nur im allgemeinen wie auf den Kaisermedaillen mit sehr derben Mitteln vorgenommen und nähert sich in der summarischen Art fast schon den Figuren des Städtepokals. Nur freilich ist die Formensprache völlig verschieden, wenigstens in der albanischen Kopie. Das zyprische Original des Pokals mag dem Medaillon näher gestanden haben.

Eine zweite Gruppe von Schmucksachen aus diesem zweiten zyprischen Funde sei hier in Tafel VIII vorgeführt[1], weil sie stärker noch als die Medaillons die alte hellenistische Art, von der sich die albanischen Schmucksachen so sehr unterscheiden, erkennen lassen. Sie liebt es, das Edelmetall feingliedrig und leicht zu verarbeiten im Gegensatz zum Orient, der das Schwere, Massige schätzt. Uns interessieren vor allem die Ornamentmotive. Es sei gleich gesagt, daß der Morganschmuck mehr die syrische Abart des Hellenismus wiedergibt. Das zeigt sich gleich in dem Grundmotiv der beiden Halsketten, dem an seinen Enden eingerollten Halbkreis, den jedes einzelne Glied bildet, einmal plastisch dünn im Schrägschnitt gegossen, das andere Mal breit aus Blech in der Fläche zugeschnitten und durch Palmetten mit Kommaschlitzen gefüllt. Ich habe über das Motiv Mschatta S. 277 ff. gehandelt. An diesen Ketten hängen Kreuze mit Rosetten bzw. Palmettenfüllung, die auch an den Anhängern der breiten Kette wiederkehren. Diese zeigt den orientalischen Geschmack mehr vorgeschritten, während die dünnere Kette mit den Amphoren und aufgesteckten Hülsen in durchbrochener Arbeit noch mehr hellenistische Motive festhält. Das Armband aus Edelsteinen mit der Vogelagraffe und der Ohrring mit seinen Perlen vervollständigen den Eindruck.

Auch das Armband mit Weinrankenschmuck in durchbrochener Arbeit gibt gut die typisch syrische Art. Die Platte vorn zeigt eine Fassung, wie sie auch an den Goldmedaillons, von denen die Rede war, beobachtet werden kann.

Damit schließe ich die kurze Betrachtung der zyprischen Funde und möchte nur noch darauf aufmerksam machen, daß die Insel an und für sich von alters her als reich an Metallen gilt und früh schon in der Toreutik eine Rolle gespielt hat. Dalton freilich war geneigt, eher an Import zu denken. Er hat die nötigen Daten aus der Geschichte der Insel in der Archaeologia LVII, S. 16 und im Burlington Magazin X, S. 354 zusammengestellt. Für den jetzigen Bestand an Schmucksachen,

1) Von den Ketten ist nur die Hälfte gegeben.

den die zyprische Volkskunst aufweist, vergleiche man Magda Ohnefalsch-Richter, Griechische Sitten und Gebräuche auf Zypern 1913.

Die zyprischen Funde vertreten einen Kreis, der sich eng an den syrischen Hellenismus anschließt, in den sich aber doch auch schon fremdartige Elemente, wie die massiven Goldränder der Medaillons mit ihren Ornamenten[1], dann der Schrägschnitt und die Kommaschlitze der Ketten eindrängen. In der Hauptsache aber ist dieser Kunstkreis doch geschlossen in der Qualität, die wir im allgemeinen als die späthellenistisch-syrische bezeichnen können. Unser Forschungsziel liegt in der vorliegenden Arbeit nicht in dieser Richtung. Ich wollte nur einen Maßstab schaffen, an dem die Eigenart des hier in Betracht kommenden Materials zu messen sein wird.

Im allgemeinen kann mit Bezug auf das einleitend berührte Problem des Weltverkehres gesagt werden, daß in der Goldschmiedekunst Zyperns bis zum VII. Jahrhundert nicht viel von der Weltbewegung, die sich im Norden und Süden abspielt, zu spüren ist. Was sich gegenüber dem Hellenismus durchringt, ist die alte syrische Eigenart. Innerasiatisches kommt in dem von alters her festgegründeten Metallgewerbe der Insel nur als Einschlag zur Geltung.

2. Die frühorientalischen Schatzfunde aus der russischen und Donautiefebene mit Stücken in Zellenverglasung.

Die zyprischen Schätze gehören durchaus dem Mittelmeerkreise an. Ihnen steht gegenüber eine zweite Gruppe, die um den Nordrand des Schwarzen Meeres herum zu gruppieren ist und sich in allen Qualitäten wesentlich unterscheidet von den Erzeugnissen des Mittelmeerkreises. Im Material fällt auf, daß man das Gold nicht mehr nach griechischer Art dünn und leicht verarbeitet, sondern massig und schwer. Dazu kommt eine Vorliebe für das Stehenlassen breiter Flächen und deren farbige Belebung. Die plastische Durchmodellierung in Licht und Schatten tritt vollständig zurück — soweit nicht mit den eigentlich charakteristischen Stücken dieser Schätze ältere Handels- oder Erbware vermengt ist. Diese älteren Einschläge können sowohl hellenistischer, wie sasanidischer Art sein. Darauf ist mein Augenmerk nicht gerichtet; ich führe diese Elemente nur vor, um davon um so sicherer jene Art zu trennen, die bisher gern damit vermengt wurde, deren klare Sonderung aber notwendig wird, sollen wir auf dem Gebiete des Ornaments ähnlich vorwärts kommen wie in der Architekturgeschichte[2].

Ich beschreibe zunächst kurz die einzelnen Schatzfunde und fasse dann erst die bezeichnenden Merkmale ihres Grundstockes zusammen. Dabei muß ausdrücklich bemerkt werden, daß ich nur die bekannten großen Funde aus Osteuropa heranziehe. Das Gesamtmaterial findet man am besten bei Hampel zusammengestellt, freilich nur soweit es ungarischem Boden entstammt[3]. Ich stelle einen Fund aus diesem Land an die Spitze.

1) Vgl. ein antikes Medaillon aus dem Kuban bei Tolstoi-Kondakov, Ruskij drevnosti II, S. 45.
2) Vgl. darüber zuletzt „Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaues" Zeitschrift f. christl. Kunst 1916.
3) Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Die Abbildungen vereinigt in Bd. III.

A. Die beiden Schatzfunde von Szilágy Somlyo an der siebenbürgischen Grenze. Der eine von 1797 befindet sich im Hofmuseum zu Wien und umfaßt die berühmten 24 Goldmedaillons der Kaiser des IV. Jahrhunderts, dazu hellenistischen Schmuck. Besondere Beachtung verdienen die schweren Goldfassungen der Kaisermedaillen. Sie sind mit denen aus Zypern zusammenzuhalten. Der zweite Fund von 1890 befindet sich im Nationalmuseum zu Budapest und weist jene Prachtstücke der Zellenverglasung auf, die kaum ihresgleichen haben. Der Schatz ist zusammenfassend behandelt von F. v. Pulszky, Die Goldfunde von S-S, Budapest 1890, de Baye, Le trésor de S-S, Paris 1892, und Hampel a. a. O. Bd. II S. 15 ff. und III Tafel 14 f. Es handelt sich, von einigen Schalen abgesehen, um Schmucksachen, die in Gold gearbeitet oder, wenn der Kern Silber ist, mit Gold überzogen sind. Die prachtvolle Wirkung der roten Almandine oder anderer Halbedelsteine und Emails auf dem Goldgrunde zeigt, daß nur die Farben, erst in zweiter Linie die Gestalten entscheiden.

Als Beispiel gebe ich Abb. 53[1] zwei der großen Fibeln und mache gleich darauf aufmerksam, daß dieses für eine bestimmte Gattung von Gewand bezeichnende Schmuckstück im albanischen Schatze nicht vorkommt, damit also sofort das Merkmal zur Unterscheidung zweier Gruppen innerhalb der Funde aus dem russischen und ungarischen Tieflande gegeben ist. Was die Fibel als Leitmotiv für die eine Gruppe bedeutet, das sind für die andere die Schnalle, die Riemenzunge und die Beschläge auf Leder. Im übrigen beachte man an Abb. 53 die rein geometrischen Formen der farbigen Zellen: Dreiecke, Vierecke, Rauten, Kreise, Mandelmotive u. dgl. Auch wenn Motive von Tieren oder Pflanzen verwendet sind, handelt es sich nie um Darstellung, sondern immer um Dekoration.

B. Der 1837 in Rumänien gefundene Schatz von Petroasa im Museum zu Bukarest. Er ist gleich nach der Auffindung halb zerstört worden, 12 Stücke ließen sich wiederherstellen. Bearbeitet von Odobescu, Le Trésor de Pétrossa, Bukarest 1889/90. Ein Teil des Schatzes ist ausgesprochen hellenistischen Ursprunges, so die beiden Oinochoen und die Patera mit den Göttergestalten. Dagegen sind alle die Stücke, die auf farbige Wirkung durch Verbindung von Gold und Edelsteinen ausgehen, von der seltsamsten Art, so die beiden Henkelkörbe mit Tiergriffen oder die verschiedenen Fibeln und sonstigen Schmuckstücke. Ich greife als Beispiel Abb. 54 den einen der beiden Henkelkörbe heraus. Sie sind der farbigen Steine beraubt, nur der Goldkörper ist übrig geblieben. Man sieht die massive Durchbrucharbeit des zwölfeckigen Korbes mit seinem geometrischen Rosettenmuster und die beiden breit ausladenden Henkel, zu denen schräg vom unteren Vertikalrande des Korbes ein Panther emporsteigt. Vgl. dazu die von Supka aufgewiesene altarmenische Analogie, eine Bronzeaxt aus Wan[2]. Auf den Henkeln Zellen für farbige Füllungen.

C. Ich gehe über diese beiden Schatzfunde, die seit langem bekannt sind, flüchtiger hinweg, um mich länger bei einem so gut wie unveröffentlichen Fund aufzuhalten, dem Poltawaschatze. Im Jahre 1912 wurde im südlichen Teil des Gouvernements Poltawa in der Ukraine bei dem Dorfe Malaja-Pereschtschepinskaja ein Schatz gefunden, der

---

1) Nach Hampel III Tafel 23.

2) Arch. Ertesitö 1914, S. 29 des SA.

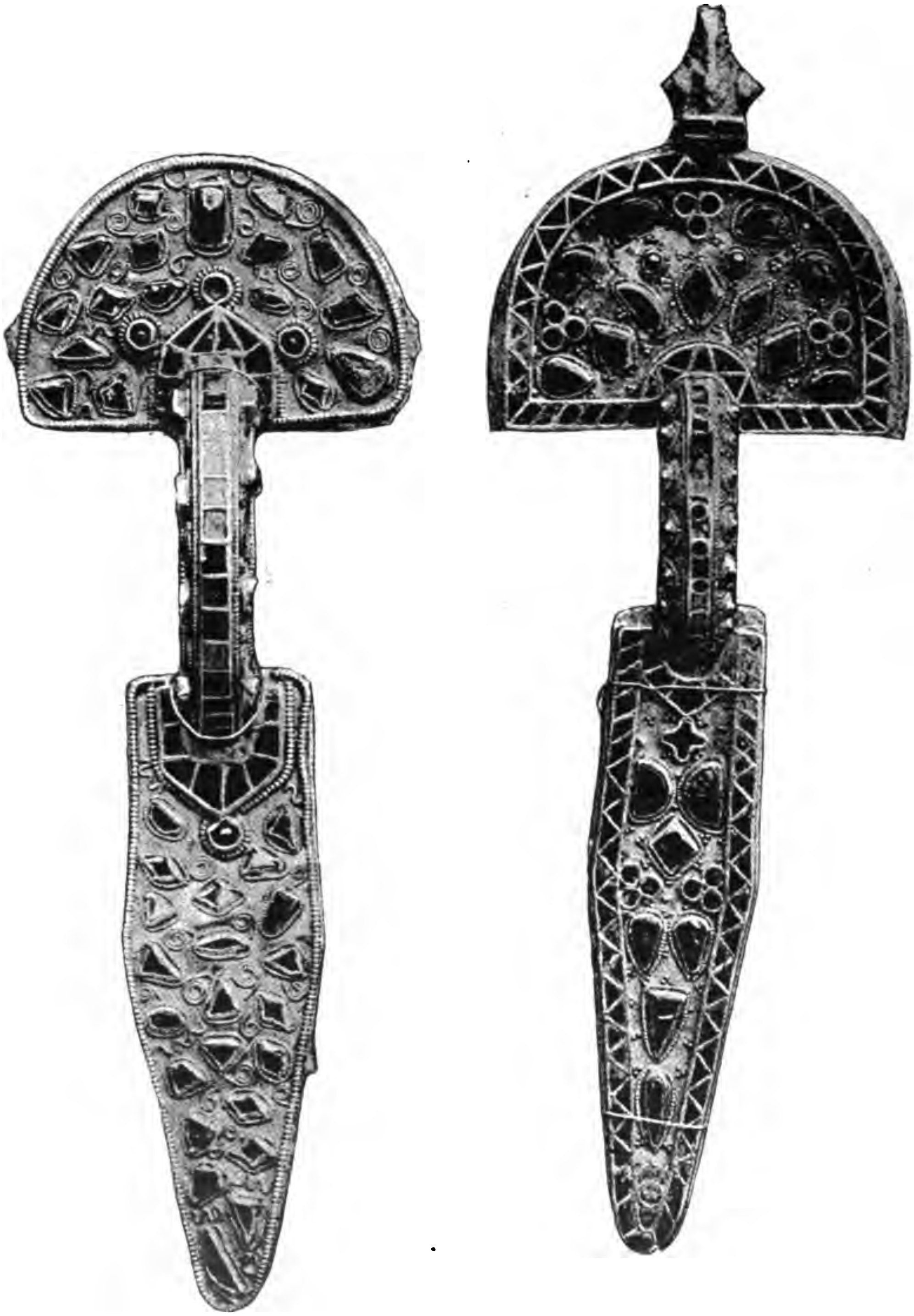


Abb. 53: Silágy-Somlyo (Ungarn): Fibeln in Silber mit Goldblech überzogen und mit Granaten in Zellen besetzt.

heute in der Ermitage zu Petersburg zu sehen ist und sich wie der albanische aus Goldgefäßen, Silbergefäßen und Schmucksachen in Gold zusammensetzt. Es dürfte daher angezeigt sein, ihn etwas ausführlicher zu besprechen. Ich kann das lediglich auf Grund des Augenscheines und einer sehr flüchtigen, dazu unvollständigen Beschreibung von Sarjezky in den Trudy der Poltawer gelehrten Archiv-Kommission IX (1912) tun. Bessere Abbildungen wollte ich in Petersburg nicht erbitten, weil die archäologische Kommission gerade mit einer würdigen Publikation des Schatzes beschäftigt ist[1].

a) Goldgefäße. Der Poltawaschatz weist nicht weniger als elf Pokale von der Form auf, wie sie oben im albanischen Schatze zu dreien vorgefuhrt wurden. Dazu kommen noch zehn andere in Silber. Sie sind ungefähr gleich hoch (etwas über 15 cm)[2] und unterscheiden sich von den albanischen lediglich dadurch, daß der Fuß



Abb. 54: Bukarest, Nationalmuseum, Petroasa-Schatz: Zwölfeckiger Henkelkorb in Gold, die Steine ausgebrochen. (Nach Odobescu, Taf. XII).

unten kürzer, die Schale selbst oben höher ist. Das geschieht durch Hinweglassen des hohen konischen Unterteils einerseits und Ansetzen eines glatten kelchförmig ausbauchenden Randes oben. Die Kugel, in der sich ein beweglicher Gegenstand befindet, sitzt unmittelbar über dem breiten Trichterfuß. Die Schale baucht nicht halbrund aus, sondern steigt glockenförmig an. Die Ornamente beschränken sich auf die gleiche Zone wie an den albanischen Pokalen, d. h. auf den unteren Teil der Ausbauchung, und zeigen bald eine muschelartige Umfassung, bald einen Palmettenstreifen, bald Edelsteinfassung. Den oberen Rand des Ornamentes bildet entweder ein einfacher Wulst oder ein Bandornament. Ich gebe hier den Pokal mit dem Palmettenstreifen wieder (Abb. 55.) Wir sehen Stäbe mit herzförmiger Spitze, einmal glatt aufsteigend, das andere Mal begleitet von drei Paaren von Palmettenlappen,

1) Während des Druckes finde ich bei Dr. Arne in Stockholm diese inzwischen erschienene amtliche Publikation des Grafen Bobrinsky „Pereschtschepinski klad" in den Materialien zur Archäologie Rußlands (russ.) Bd. 84 (1914) S. 111—120 und Taf. I—XVI. Sie wird dem Schatze nicht gerecht und der Wunsch nach einer monographisch erschöpfenden kunsthist. Publikation dadurch erst recht geweckt.

2) Vier goldene Pokale abgebildet bei Sarjezky S. 19.

von denen die beiden oberen sich ausbauchend mit eingerollter Spitze aufrichten, das dritte, unterste Paar sich nach unten einrollt und ein Band zum nächsten Stamm entsendet.

Von den übrigen Goldgefäßen ist eine Schale mit den Schalen 5—7 Abb. 8/9 im albanischen Schatz zu vergleichen. Auch sie ist halbrund und ohne jeden Schmuck massiv aus Gold gearbeitet mit 2½ Werschok Durchmesser (11,11 cm) und 56 Solotnik Gewicht (238,56 g). Sie ist also kleiner und leichter als jede der Schalen aus Albanien. Der Hauptunterschied liegt im Mangel eines Griffes.

Die übrigen Goldgefäße des Poltawaschatzes zeigen ganz typisch persische Formen, so Sarjezky Nr. 25 die oblonge Palmettenschüssel und Nr. 29 die hohe, schlanke Kanne, die, in einem flachen Spitzoval aufsteigend, nach einer Seite den schnabelförmigen Ausguß, nach der andern den Henkel in Fragezeichenform ansetzt. Für beide halte man sich an das schöne Vergleichsmaterial bei Smirnov, Östliches Silber, Tafel XLI, wo Schale, Schüssel und Kanne nebeneinander in den bezeichnenden Formen abgebildet sind, und zum Einzelvergleich an Tafel XLIV—LI.



Abb. 55: Petersburg, Ermitage, Poltawaschatz: Goldpokal.

b) Silbergefäße. Es ist eigentlich nichts an Silbergefäßen im Poltawaschatze, das sich unmittelbar mit den Silbersachen des albanischen Schatzes vergleichen ließe. Beide Gruppen sind aber jedenfalls in gleicher Weise zusammengewürfelt. Wie der albanische Schatz seine Silber-Zimelie in dem Rautenkessel hat, so der Poltawaschatz in zwei Stücken, die hier besprochen werden müssen, weil sie ohne die Möglichkeit einer Widerrede zwei der Pole bezeichnen, zwischen denen die Schätze der frühen Völkerwanderungszeit sich im Osten bewegen, d. h. dem griechischen Mittelmeer und dem sasanidischen Persien.

Die Mittelmeerkunst ist vertreten durch eine große Flachschüssel (Abb. 56) von 60 cm Durchmesser, deren Rand teilweise zerstört ist. Der innere Boden zeigt in der Art der Buchbehälter aus dem Silberschatz von Luksor [1] vergoldet das Christusmonogramm mit Λ und Ω auf glattem Grunde, ringsum eine Inschrift, dort griechisch, hier lateinisch: „EX ANTIQUIS RENOVATUM EST PER PATERNUM REVERENTIS.... EPIS.... NOSTRUM AMEN". Eine glatte Schräge vermittelt dann zu dem ebenen Außenrand, der zwischen zwei Lorbeerwülsten eine Weinranke zeigt, die in den Achsen von vier in Kreise eingefügten Kreuzen unterbrochen wird. Während die gleicharmigen Kreuze aus Zellen bestehen, ist die Ranke in Relief gearbeitet und ähnlich gefüllt, wie das Rautennetz unseres Silberkessels. Es folgen sich Krug,

1) Vgl. meine Koptische Kunst S. 341 f. (Catalogue gén. des antiquités égypt. du Musée du Caire Nr. 7202 und 7203.)

Lamm, Eidechse, Pfau, Perlhuhn, ein Vogel mit erhobenen Flügeln, Korb, Vogel mit Traube, Hirsch, Fasan usf. dazwischen wiederholt Blatt und Traube, im Grunde punktiert Winden. Smirnov ist geneigt, die Persönlichkeit des Bischofs Paternus mit einem Erzbischof von Tomi gleichen Namens zu identifizieren, der aus dem Ende des V. Jahrhunderts bekannt ist[1]. — Im Gegensatz zu dieser bischöflichen Schüssel aus dem Mittelmeerkreise ist der persische Einschlag unter den Silbersachen des Poltawaschatzes unwiderleglich vertreten durch eine fragmentierte Silberschüssel (Sarjezky Nr. 8), die den sasanidischen König zu Pferd auf der Jagd nach rechts hin sprengend darstellt, wie er den Bogen gespannt hält. Vom Jagdwild sind noch zwei Steinböcke erhalten. Es ist also ein Typus vorauszusetzen, wie er am besten durch die Schüssel der Bibliothèque nationale (Smirnov Tafel XXXI) vertreten ist, die ich in Abb. 57 gebe. Dargestellt ist nach der Krone wohl Peroz (459—486).



Abb. 56: Petersburg, Ermitage, Poltawaschatz: Silberschüssel des Paternus.

Diese beiden Schüsseln, die hellenistisch-christliche und die persische, umfassen aber noch nicht den ganzen Umkreis der Kunstströme, die für den Forscher auf dem Gebiete der Kunst des Überganges vom Altertum zum Mittelalter in Betracht kommen. Das war bisher unser Glaube, falls man neben dem Hellenistischen das Sasanidische überhaupt als selbständig zuließ.

c) Schmucksachen. Die Schmucksachen des Poltawaschatzes sind in der Beschreibung von Sarjezky fast ganz übergangen, besonders fehlt jede Abbildung der ausschlaggebenden Gattung vom Typus der Verroterie cloisonnée. In ihrem Vorhandensein liegt aber ein tiefgreifender Unterschied dem albanischen Schatze gegenüber vor, der diese Technik nicht kennt. Im übrigen stimmen beide Serien darin überein, daß der Schmuck nicht den hellenistischen Zweck als Hals- oder Armgeschmeide, auch nicht den der Schmucksachen von Szilágy-Szomlyo oder Petroasa

1) Vgl. dazu Pharmakowsky und Benischjewitz in den Izvjestija der kais. arch. Kommission Bd. 49 S. 101 f., wo auch die griechischen Stempel der Rückseite mit den Namen Zenophilos und Menas und ein lateinischer Rundstempel D[ominus] N[oster] Anastasius P[ius] Aug[ustus] besprochen ist.

hat, d.h. als Fibel, sondern wie in Albanien Riemenenden, Schnallen und Beschläge aufweist, das meiste in schwerem Gold. Ich beschreibe ganz kurz.

Das Hauptstück ist der Zweckbestimmung nach außergewöhnlich[1]. Abb. 58 zeigt eine von zwei flachgetriebenen Goldplatten, Gegenstücke, die durch Löcher am Rande



Abb. 57: Paris, Bibl. nat.: Sasanidische Silberschüssel.

als Belagstücke gekennzeichnet sind. Ich habe mir auch da eine genauere Aufnahme versagt, um der amtlichen Veröffentlichung nicht vorzugreifen. Jetzt durch den Krieg ist alle Arbeit derart durcheinandergeworfen, daß ich wenigstens die Skizze, die ich ohne Maßangabe machte, bringen muß. Man sieht ein Wangenblech, das oben in einen horizontalen Streifen übergeht. Der Außenrand ist mit kleinen Quadraten in

1) Die amtliche Publikation sieht darin Sattelstücke.

doppelter Reihe, das Innenfeld ganz mit Palmettenranken in einer Art gefüllt, die deutlich verrät, daß die Lappen ganz nach Belieben in eine flächenfüllende Form gestreckt wurden. Zunächst sind oben in dem wagrechten Teil zwei herzförmige Motive hintereinander gelegt. Dann erst an der Ecke beginnt die Ranke, zunächst mit zwei Lappen, von denen sich der eine aufbäumt und am Ende eine Nase ansetzt, der andere Glockenform hat. In der ersten Einrollung der Ranke sitzt ein Kreislappen und ein länglicher Lappen, ähnlich dem ersten, der sich aufbäumt, nur mehr wie ein flatterndes Band behandelt. Dieser Typus kommt nun rein zur Geltung in der folgenden Einrollung, wo über dem Kreislappen zwei fast ganz zu flatternden Bändern umgebildete Palmettenlappen die Fläche füllen. Die dritte Einrollung, nach innen gerichtet, zeigt ganz neue Formen: über dem Kreislappen bäumt sich zunächst einer ähnlich auf wie auf dem Goldpokal Abb. 55 und entsendet ein ganz selbständig flatterndes Band. Damit ist das Prinzip der arabesken Bildung eingeschlagen. Der

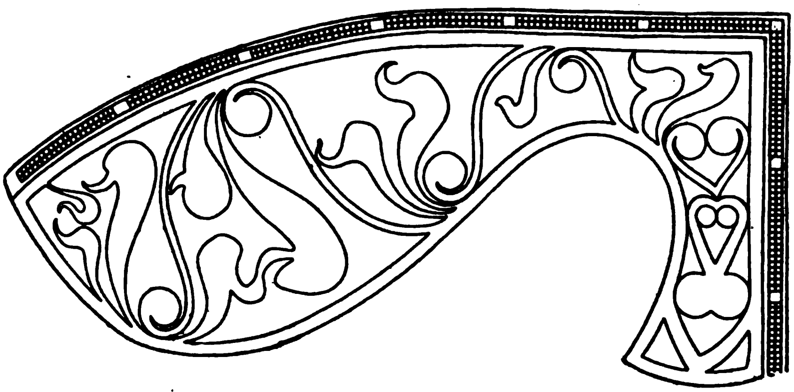


Abb. 58: Petersburg, Ermitage, Poltawa-Schatz: Wangenblech in Gold (Skizze).

zweite Lappen dieser Einrollung bäumt sich zu kugelförmigem Ende mit spitzer Nase auf. Die letzte Einrollung zeigt das gleiche Motiv, nur in die Länge gestreckt, und dazu zwei kleinere flatternde Bänder, eines fragezeichenartig ohne Zusammenhang mit dem Rankenstil am Rande ansetzend. Ob diese Wangenbleche farbig gefüllt waren, kann ich nicht sagen.

Neben diesem für unsere Bearbeitung des albanischen Schatzes wichtigsten Stücke sind von den herrlichen Schmuckstücken des Poltawaschatzes noch zu nennen: eine große schwere Goldschnalle mit viereckigem Bruststück, das sich der Schnalle gegenüber zusammenzieht und in ein kreisrundes, großes Ende übergeht; der Rand ist mehrstreifig wie an den Medaillons in Zypern. Dann zwei Riemenenden in schwerem Gold, außen von Kugeln umrahmt, im Felde mit Zellen in Form halbrunder Schuppen mit dunkler Füllung. Dann ein Riemenende mit einem gleichschenkligen Kreuz-Medaillon in der Mitte von rautengeschmückten Längsstreifen, die wie das Kreuz granuliert sind. Endlich eine dritte Riemenschnalle in Gold und grün emailliert mit einem Muster ohne Ende aus Kreisen von axialen Linien durchsetzt sowohl im oberen Felde wie an den hohen Vertikalrändern. Diese drei Riemenbeschläge enden

halbrund. Eine weitere Goldplatte mit drei Befestigungslöchern endet spitzbogig und zeigt auf breitem Grund in Relief Palmettenschmuck von wenig Eigenart. Dann sind noch drei kleinere Schnallen da, eine in Silber, die beiden andern in Gold, von denen die eine besonders schwer ein Brustschild in Lyraform mit dicken Randkugeln, die Schließe mit stumpfen Kegelansätzen zeigt, beide Teile mit Edelsteinen in Zellen geschmückt.

Das wertvollste Stück bleiben die Goldplatten mit „Palmetten"-Ornamenten. Die herzförmigen Motive doppelt aneinandergerückt finden sich auch auf der rechteckigen Hülse Nr. 25, nur anders gelegt (Abb. 44). Die Füllung der Hauptflächen mit Halbpalmetten in Rankenanordnung ist auch im albanischen Schatze Prinzip. Dabei entstehen hier wie dort ähnliche, wenn auch nicht genau die gleichen Keim- und Wucherformen. Sie sind an den Blechen des Poltawaschatzes weitgehender, weil eben verhältnismäßig größere Flächen zu füllen waren. Immerhin ist deutlich das Kreisblatt am Ansatz der Halbpalmetten da, wenn auch der ausgestochene Punkt fehlt. Schnalle 16 (Abb. 30) des albanischen Schatzes gibt gut das Gegenbeispiel. Die kolbenartigen Verdickungen an dem Riemenende Nr. 26 haben hier mehr den Verdickungen des runden Schmuckstückes Nr. 23 Platz gemacht, wenn sich diese auch hier mehr auf die Lappen als dort auf den Stil beziehen. Ich sehe im Prinzip durchaus die gleiche Absicht am Werk, die Ranke mit Kreislappen-Ansatz auf allerlei Art phantasievoll zur Flächenfüllung auszunutzen. Auch die Zuspitzung der Bogen im Kontur der Stücke kommt im Poltawaschatze, wenn auch nicht so regelmäßig als in dem aus Albanien vor, wie denn überhaupt die Einheitlichkeit in der Ornamentik der Schmuckstücke des albanischen Schatzes gerade denen des Poltawaschatzes gegenüber deutlich zutage tritt. Man erkennt erst jetzt, daß sie nicht ihresgleichen hat — außer etwa in den ungarischen Bronzen. Die beiden Wangenbleche des Poltawaschatzes kann man daher diesen beiden Gruppen (Albanien-Ungarn) nur mit Vorsicht anschließen. Im übrigen haben wir auf den Schmucksachen des Poltawaschatzes einen Mischstil vor uns, dem gegenüber die Einheit der albanischen und ungarischen Sachen doppelt auffällt.

3. Der Schatz von Nagy-Szent-Miklos.

Der Schatz von Nagy-Szent-Miklos im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien ist 1799 im südlichen Ungarn gefunden. Er besteht aus 23 Goldgefäßen und ist von Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, Budapest 1885 ausführlich behandelt worden (vgl. dessen Altertümer I S. 643 f., II S. 401 f. und III Tafel 288 f.). In ihm fehlen Stücke mit Zellenverglasung; nur das Horn (Hampel Nr. 17) macht eine Ausnahme. Trotzdem verzichtet auch dieser Schatzfund nicht auf die farbige Belebung seiner Goldflächen, die freilich hier in einer Weise mit ihrem Goldglanz den Ausschlag geben, wie es auf den Goldsachen mit Zellenverglasung nie vorkommt. Die farbige Wirkung wird lediglich durch Punkte oder Striche erzielt, die entweder einzeln, oder in irgend welchen Gruppierungen in die Goldfläche einziseliert erscheinen und mit einer farbigen Masse gefüllt waren. Diese ist leider ebenso wie die Emaillierung des Grundes einzelner Stücke ausgebrochen, so daß heute nur noch das durch die

Punkte und Striche gerauhte Gold für sich allein wirkt. Wir haben es also schon nach diesem technisch und formal sehr bedeutenden Unterschiede mit einer Gruppe zu tun, die durchaus nicht mit den Schatzfunden in Zellenverglasung zusammengeworfen werden darf. Noch größer sind die Gegensätze gegenüber dieser und der hellenistischen Gruppe in anderen Richtungen. Daß in dem Schatze alle Schmuckstücke fehlen, wird wohl eher auf einen Zufall zurückzuführen sein. Die Funde von Presztovacz bieten dafür einigermaßen Ersatz (Hampel I S. 657 f.); sie belegen, daß der Miklos-Schatz wie der albanische zusammen mit Schnallen und Riemenbeschlägen, nicht etwa mit Fibeln oder gar hellenistischen Schmucksachen zu denken ist. Aber auch die Gefäße sind von anderer Form als in der hellenistischen und der Gruppe mit Zellenverglasung. Sie nähern sich denen in den Schatzfunden aus Albanien und Poltawa. Dort waren es Pokale in der Art unserer Speisekelche. Davon findet sich im Schatze von Nagy-Szent-Miklos nur ein Beispiel, ein Paar gleicher Pokale (Hampel Nr. 22/3, S. 47, bzw. III Tafel 317). Im übrigen weist der Schatz sieben Krüge oder besser Flaschen auf, die ebensowenig zu tun haben mit den hellenistischen Oinochoen im Schatz von Petroasa wie mit den z. T, hellenistischen, z. T. sasanidischen Krügen des Poltawaschatzes. Am ehesten ließe sich damit der byzantinische Silberkrug im albanischen Schatze vergleichen. Bei ihnen allen sitzt (ein Beispiel Abb. 59) über dem Ringfuß ein breit ausladender Bauch, der mit einem stark vortretenden Wulst übergeht in einen langen schmalen Hals. Dieser erweitert sich zumeist nach oben und ist oder war durch einen S-förmigen Henkel mit dem Bauche verbunden. Wenn also auch die Grundform der des Silberkruges im albanischen Schatze verwandt ist (Abb. 19), so bestehen doch sehr wesentliche Unterschiede.

Die entschiedenste Sonderstellung gegenüber den syrisch-hellenistischen und den Schätzen mit Zellenverglasung nimmt der Schatz von Nagy-S.-Miklos ein im Hinblick auf die Gestalten seines reichen Reliefschmuckes. Denn die farbigen Flächen, von denen die Rede war, haben nicht rein dekorativen Charakter allein wie auf den Stücken mit Zellenverglasung, sondern kennzeichnen soweit dabei figürliche Darstellungen in Betracht kommen, zugleich den Stoff. So vor allem an den Füllungen der Medaillons zweier Krüge, die wohl die bekanntesten des ganzen Schatzes sind, des Kruges mit dem „Zangenornament" und des fast noch reicheren mit der Reiherlandschaft. Bevor ich auf sie eingehe, sei über die übrigen fünf Krüge gesagt, daß drei von ihnen, der größte, ein zweiter mit glattem Bauch und ein dritter mit ausgehöhltem Bogenmäander sich nahe stehen dadurch, daß zwischen Hals und Bauch ein Wulst mit Rosetten aus Spitzovalen eingeschoben ist, wovon seltsame Gehänge herabfallen, zweimal mit doppeltem Rand. Ich gebe als Unterlage für die später erfolgende Herleitung des Motivs eine Aufnahme des Mäanderkruges (Abb. 59). Die hohe Qualität in Ausnutzung der Glanzlichter hat kaum ihresgleichen. Die Wirkung wird noch erhöht durch die Rauhung des Grundes um die T-förmigen Palmettenbäume am vierfach gebuckelten Ausfluß, durch die Kannelierung des Halses und die Fiederung des äußeren Gehängerandes an der Schulter. Ein weiteres Paar von Krügen zeigt wieder den Wellenmäander, hier aber aus Kettengliedern bestehend, die an der engsten Stelle verbunden sind. Das dadurch entstehende Feld ist mit je einem Schilde gefüllt, der ein farbiges Streumuster aus Kreuzen aufweist (Hampel Nr. 3/4.).

Der Krug mit der Reiherlandschaft hat wohl gerade wegen dieser Darstellung[1] immer verführt, den Schatz nahe mit der hellenistischen Kunst des Mittelmeeres zusammenzubringen. Wie wenig er damit zu tun hat, zeigen die figürlichen Darstellungen, die ich an der Hand des Kruges mit dem Zangenmuster durchsprechen möchte (Abb. 60), weil sie sich darauf, durch andere vermehrt, wiederholen. Der Krug läßt sich in einem



Abb. 59: Wien, Hofmuseum: Schatz von Nagy-Szent Miklos, Goldkrug.

Motiv vergleichen mit dem iranischen Pokal aus Albanien (Tafel I), darin nämlich, daß auch hier der Bauch mit verschlungenen Rundfeldern, dort acht, hier vier überzogen ist. Wie aber auf dem Kruge mit dem Zangenornament das Motiv zu prachtvoller Wirkung gebracht ist, das erinnert stark an die ältesten persischen Seidenstoffe, die Unkundige jetzt für alexandrinisch ausgeben wollen[2]. Davon unten. Die tonige Wirkung des

1) Vgl. dazu Supka, Motivenwanderung im frühen Mittelalter (Arch. Ertesitö 1914).

2) Vgl. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei I S. 55, vgl. dazu Österreichische Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 77 f.

Goldglanzes ist gesteigert durch zwei Reihen übereinandergeschobener Scheiben, die außen begleitet werden von Kugelreihen. Wo die Kreise sich verknoten, eine Kreispunktfüllung. Nimmt man zu diesem ornamentalen Hauptmotiv den Schmuck der Zwickel un d das Zangenornament — von beiden wird später zu reden sein —, so kommen die Randornamente des Halses kaum noch in Betracht. Und doch verdienen sie besondere Beachtung, weil das untere, auf dem Wulst, freilich mit schönen Glanzflächen plastisch zur Geltung gebracht, halbiert an dem elend eingeritzten Mittelstreifen des albanischen Silberkruges (Abb. 19) wiederkehrt, während das andere Ornament oben am flachen Rande eine Ranke mit Halbpalmetten auf gerauhtem Grunde, also das Motiv zeigt, das auch auf den Goldsachen des albanischen Schatzes vorkommt. Auch fallen an der Ranke die schräg geschnittenen Glanzflächen auf und die fast als Kreislappen wirkenden kleineren Lappen der Palmette.



Abb. 60: Wien, Hofmuseum, Schatz von Nagy-Szent-Miklos: Goldkrug mit Zangenornament.

Die figürlichen Darstellungen der vier Kreise gehören wohl zum Fremdartigsten, was wir in dieser Art besitzen. Das eine Feld (Abb. 60) zeigt einen Panzerreiter, der einen Gefangenen an den Haaren neben sich herführt und eine Lanze mit angehängtem Fähnlein geschultert hält. Man muß damit den aramäisch-koptischen Reiterheiligen vergleichen[1], um sich des Gegensatzes der Art des Nagy-S.-Miklos-Reiters zum Vorderasiatischen bewußt zu werden. Ich füge dem Material, das ich darüber anderwärts veröffentlicht habe[2], hier Abb. 61 ein neues Stück an, das ich 1912 in Luxor bei Todrus erworben habe. Es dürfte der Schirm

1) Zeitschrift für ägypt Sprache XL (1909) S. 49f.

2) Vgl. auch Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria S. 21f. und Der Dom zu Aachen S. 6f.

einer Tonlampe sein und hat 6,5 cm Durchmesser. Man sieht den Reiterheiligen mit dem Nimbus, den Oberkörper repräsentativ in die Vorderansicht drehend, nach rechts hin reiten und mit der Lanze quer nach einer Schlange stoßen. Das engärmlige Gewand ist quer über den Leib gezogen, die Füße nackt. Neben ihm links oben eine Inschrift, die bisher (trotz der Bemühungen von Berchem, Crum, Sir Thompson, Reich u. a.) niemand zu lesen vermochte. Wünsch, der das Rätsel vielleicht hätte lösen können, ist leider gefallen.

Sucht man nach Analogien für die Sonderart des Reiters auf dem Krug von Nagy-Szent-Miklos, so finden sie sich auf jenen großen Bronzekesseln, die in allen asiatischen Sammlungen vorkommen, mit denen aber niemand etwas Rechtes anzufangen weiß, weil sie der Inschriften entbehren. Ich sah zuletzt einen im Museum zu Etschmiadzin (aus dem Kloster Hagarzin) ohne jeden Schmuck außer Löwenköpfen über den drei Füßen, die in Hufe endigen. Bezeichnend für den 0,825 m hohen Kessel ist, daß die 0,77 m breite obere Öffnung einen breiten flachen Rand hat, der in den Achsen vier Ansätze von dreieckiger Form zeigt. Ein anderes Exemplar, aber reich geschmückt, befand sich auf der Exposition des arts musulmans 1903 in Paris (Nr. 84 des Kataloges) und ist von Martin, A history of oriental carpets S. 261 abgebildet mit der Unterschrift „from Upper Mesopotamia or Armenia, decorated with man of mongolian type, about 1200". Das ist natürlich alles ebenso Konjektur wie die Datierung auf das XIII. Jahrhundert, die man in Etschmiadzin nennt. Andere Kessel dieser reichen Art findet man in den Museen zu Petersburg, im kaukasischen Museum zu Tiflis u. a. O.



Abb. 61: Wien, Privatbesitz, Lampenschirm in Ton: Reiterheiliger.

Ich gebe Abb. 62 u. 63 ein Exemplar, das von Gräfin Uwarov im 5. Bande von Radde „Die Sammlungen des kaukasischen Museums" Nr. 132, Tafel XIII vorgeführt wird. Der Kupferkessel ist 0,48 m hoch und ruht auf drei Füßen, denen drei Ösen zum Aufhängen entsprechen; am oberen flachen Rande die vier Dreieckansätze. Radde brachte ihn 1885 aus dem Dagestan von den Quellen des awarischen Koissu aus dem Aul Sumada. Man sieht (Abb. 62) in der Mitte des Bauches eine geometrische Ranke mit Halbpalmetten. Eine solche füllt auch die Mandelmotive zwischen den vier Reitern, die auf der oberen Hälfte des Kessels erscheinen, und ebenso den Oberrand (Abb. 63), dessen Ansätze mit Löwenpaaren gefüllt sind, die sich ebenfalls in die geometrische Ranke auflösen. Es ist eine strenge Einheitlichkeit in dem Ornament, das wie auf dem Kruge von Nagy-Szent-Miklos seine besondere Färbung in dem Nebeneinander mit den Reitern bekommt. Der Katalog beschreibt diese: auf Mauleseln mit schönen Schabracken, Sätteln und Steigbügeln, in langfaltigem gegürtetem Kaftan, mit spitz-

konischem Helm, das Haar bis auf die Schultern, der Bart spitz, Fußzeug ebenfalls spitz. Zwei halten ein langes, nicht ganz gerades Schwert, die andern Beilchen. Gräfin Uwarov nennt die Form des Kessels sasanidisch und von echtem Sasanidentypus auch die am Bauche angeschraubten Tiger. Auch ein Exemplar im Stieglitzmuseum, das ich aus Durchreibungen von Direktor Heger vor mir habe, wird dort als sasanidisch bezeichnet. Es stimmt auffallend mit dem von Martin veröffentlichten Exemplar überein. Ich möchte mich bei der Gruppe nicht aufhalten, sie verdient eine monographische Bearbeitung[1]. Mich berührt hier nur die Verwandtschaft mit



Abb. 62: Tiflis, Kaukasisches Museum: Bronzekessel, Seitenansicht.

dem Kruge von Nagy-Szent-Miklos. Man möchte glauben, daß die Stücke, die nach ihren Fundorten auf den Kaukasus und die Steppe weisen, vielleicht bezeichnende Beispiele einer ursprünglichen Nomadenkunst sind.

Eine andere Seite des Kruges, Abb. 64, zeigt den Abb. 57 gegebenen Bogenschützen jedoch auf einem Fabeltier. Dieses geflügelte Tier mit Menschenkopf wendet sich mit dem Reiter nach links; dieser kehrt sich um, nach einem aufspringenden Löwen (?) schießend. So ist die Kreisfläche auf das glücklichste gefüllt. Die Szene selbst erinnert freilich sehr an sasanidische Jagdstoffe und Silberschüsseln, von denen bereits oben S. 51 die Rede war. Auf ihnen kann die Handlung, das Reiten und Schießen, in einer Richtung sowohl wie in der Spaltung der Bewegung nach zwei Seiten hin ähnlich unserem Kruge beobachtet werden. Neu ist nur, daß statt des Pferdes ein Flügeltier mit Menschenkopf in der Art altmesopotamischer Torwächter verwendet ist und die beiden Menschenköpfe seltsame Kopfbedeckungen tragen.

1) Ich wäre dankbar für Zusendung weiteren Materials, das meine bisherigen Sammlungen ergänzen könnte. Vorläufig muß ich besonders Direktor Heger danken für den Hinweis auf Radde.

Diese Darstellungen wiederholen sich auf den Schmalseiten des zweiten Kruges mit der Reiherlandschaft (Abb. 65), wo das Tier mit Menschenkopf und der Reiter in lebhafter Bewegung gegeben sind (Hampel S. 24/5, Altertümer III Tafel 301/2). Die Kopfbedeckung wechselt. Ob wir es also auf dem Krug mit Zangenornament mit einer Darstellung des Bestellers, eines Fürsten, in der Art der in den Pranidhiszenen von Bäzäklik gemalten zu tun haben[1], bleibe dahingestellt. Auf dem Kruge mit der Reiherlandschaft ist das Motiv jedenfalls rein dekorativ verwendet. Meine Aufnahme gibt nur eine Schmalseite des Kruges. Man sieht oben den stehenden Reiher oder Storch neben den bekannten schreitenden zwischen Lotos, dann den Rosettenwulst mit dem Gehänge darunter. Auf dem Bauche zwischen den mit eigenartig gesprengten Palmetten umrahmten beiden Kreisen der flachen Seiten zweimal den Reiter auf dem Flügeltier übereinander, zusammengefaßt durch Zweige, die sich unten verschränken, hinter den Reitergruppen emporsteigen und gefiederte Blätter, ansetzen. Man vergleiche für diese Art doch einmal die Paare von Rebstämmen, die man in einzelnen Feldern der Mschattafassade sieht[2], und beachte, daß auch das Tier mit dem Menschenkopf dort im ersten Felde auftritt[3]. Ich komme auf diese dem Parthischen nahestehende Fassade noch zurück, möchte nur gleich hier anregen, sie vergleichend im Auge zu behalten. Der Krug mit Reiherlandschaft schließt unten nach einer Einziehung mit einem steil profilierten Fuß, an dem das Ornament, eine Bogenfolge mit dreilappigen Aufsätzen, wie sie auch als Füllung der gesprengten Palmetten in den Rändern der Kreise am Bauche auftreten, lediglich geritzt ist. Dieser Wechsel der Technik verdient Beachtung.



Abb. 63: Tiflis, Kaukasisches Museum: Bronzekessel, Aufsicht.

Das dritte Feld des Kruges mit dem Zangenornament zeigt einen heraldisch dargestellten Adler, mit einer nackten Menschengestalt in den Fängen, die eine Schale zu seinem Schnabel emporhebt[4]. Daß es nicht Ganymed sein kann, bezeugt die

1) Wie Supka (Österr. Monatshefte für den Orient XLI S. 81) meint. Vgl. Le Coq, Chotscho Tafel 28 f.
2) Mschatta Taf. VIII und S. 303 f.
3) a. a. O. Taf. IX.
4) Abgebildet bei Hampel, Der Goldfund S. 12, Altertümer III Taf. 291 und sonst.

weibliche Brust. Schon Appelgren-Kivalo hat darauf aufmerksam gemacht, daß es einen Kunstkreis gibt, den skythisch-permischen, wie er ihn nennt, in dem dieses mit der indischen Darstellung des Garuda, der eine Naga trägt, verwandte Motiv typisch wiederkehrt[1]. Hier sei gleich auch darauf verwiesen, daß der zweite, flache Krug



Abb. 64: Wien, Hofmuseum, Schatz von Nagy-Szent-Miklos: Goldkrug mit Zangenornament.



Abb. 65: Wien, Hofmuseum: Schatz von Nagy-Szent-Miklos: Goldkrug mit Reiherlandschaft (Schmalseite).

von Nagy-Szent-Miklos, an dem wir schon den Reiter mit dem Fabeltier zweimal fanden, zweimal auch dieses Motiv wiedergibt[2]. (Hampel S. 20/1, Altertümer III Tafel 299/300).

1) Zeitschrift der Finnischen Altertumsgesellschaft XXVI S. 11 f. Vgl. Supka a. a. O., ferner Anzeiger der phil.-hist. Kl. d. Ak. d. Wiss. in Wien, 1916, S. 9 f. und Festschrift für Bode S. 208.

2) Die Darstellung ist häufig abgebildet, zuletzt von Supka, Monatshefte f. Kunstwiss. IX (1916), Taf. 6.

Das vierte Feld des Kruges zeigt (Abb. 64) eine Tierkampfszene, einen Flügelgreifen, der einen Hirsch überfällt. Das Motiv wiederholt sich ähnlich auf einer der Schalen von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 66)[1], die ich hier wegen der eigenartigen Formengebung der Tierleiber und des Ornamentes abbilde[2]. Ich gehe damit auf eine im Rahmen des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos abzutrennende zweite Gruppe über. Man lese dazu Hampel, Der Goldfund S. 76 f.

Diese zweite Hauptgruppe des Miklos-Schatzes bilden Schalen (ein Beispiel Abb. 66). Sie unterscheiden sich von denen aller anderen Schätze dadurch, daß sie mit Schnallen zum Anhängen an einen Riemen versehen sind. Nur an einem Paar kleiner Schalen[3] findet sich ein Stiel (Hampel S. 34, bzw. III Tafel 309), wie im Poltawaschatze (Sarjezky Nr. 3). Die Schalenform des albanischen Schatzes mit kurzem breitem Griff kommt im Miklos-Schatze nur einmal (Hampel S. 29 bzw. III. Tafel 303) vor. Außerdem weist der Miklos-Schatz noch Näpfe in zwei Formen auf, die in den andern Schätzen fehlen, dazu ein Horn, für das eine Parallele im Poltawaschatz (Sarjezky Nr. 43) zu finden ist. Von den hellenistischen oder sasanidischen Silberschüsseln oder -schalen, die sonst in fast allen Schatzfunden nachweisbar sind, ist im Miklosschatze nichts vorhanden.



Abb. 66: Wien, Kunsthist. Hofmuseum: Schale in Gold.

An Stelle farbiger Streueinlagen ist in dieser Gruppe eine seltsame Modellierung in Strähnen getreten (Abb. 66). Die Zotteln des Löwen sind in Quer- oder Längsstreifen gegeben, die sich an den Spitzen spiralig einrollen. Der Flügel erscheint als Halbpalmette über spitzovalem Ansatz. Die Köpfe der Tiere gleichen assyrischen Bildungen, und das den Grund füllende Ornament besteht aus Palmetten auf Stäben, die Lappen rollen sich in der Art kleiner Kreisblätter ein und sind öfter mit eingestochenen Strichpunkten versehen. Besonders deutlich wird diese Art an den auf

1) Nach einer Aufnahme des k. k. österr. archäologischen Instituts in Wien, wofür ich danke.
2) Vgl. über die Tierkampfdarstellungen Amida Taf. XVI und S. 297, 349 und 366.
3) Abbildung unten in Abschnitt IV.

Segmentbogen stehenden dreilappigen Palmetten des Randornamentes. Eine zweite Schale mit Schnalle zeigt im Feld einen Greif von ähnlicher Bildung mit ebenso eigenartigem Ornament (H. 39, III Tfl. 314). Das merkwürdigste Stück in dieser Hinsicht ist eine Dose, deren Höhlung außen mit sechs Drachen (mit dreierlei Köpfen, aber immer auf dem Vogelleib mit Palmettenschwanz) in Kreisen geschmückt ist, die aus Gliedern langgestielter Palmettenlappen mit Kreisblattendigung zusammengesetzt sind. Auch der Drache ist aus solchen Elementen, ähnlich wie Löwe und Hirsch der Schale (Abb. 66) gebildet. Wo die großen Kreise zusammenstoßen, sind kleine Kreise eingeschoben, in denen heute noch farbige Füllungen sitzen; über und unter den Kreismitten und oben am Rande kann man Emailspuren beobachten. Dieser Rand und die Zwickel sind mit ganz wild durcheinander geführten Palmettenstäben gefüllt, die alle den Punkt in der Kreisblattendigung und bisweilen auch einen Strichpunkt zeigen. Der Grund war mit dunkelblauem Email gefüllt, von dem noch Spuren an verschiedenen Stellen erhalten sind. Eine Abbildung der Dose folgt in einem späteren Abschnitte (IV).

Ich will hier keine Monographie des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos geben; dieser Ehrenaufgabe hätte sich zeitgemäß längst das kunsthistorische Hofmuseum in Wien zu unterziehen, Riegl hatte dazu den besten Willen. Ich hob hier nur das heraus, was für meine Zwecke wichtig ist. Auf die Stabornamentik mit dem Kreislappen komme ich unten zurück, und möchte hier nur nochmals darauf aufmerksam machen, daß es auch Schmucksachen mit diesen Ornamenten gibt — aus Presztovacz und anderen Orten. Hampel hat darüber Altertümer I S. 657 gehandelt. Auch davon unten.

Jeder der vorgeführten Schatzfunde ist in seinem Bestande so sehr verschieden von dem andern, besonders auch im Gebrauchszweck der einzelnen Stücke, daß daraus auf die ungeheure Mannigfaltigkeit der verkehrenden Ware geschlossen werden kann. Hält man daneben einen Schatz der Übergangszeit vom vorkonstantinischen Hellenismus zur ersten Periode der Völkerwanderung, etwa den Silberschatz vom Esquilin aus dem IV. Jahrhundert[1], so zeigt sich der ungeheure Unterschied der kulturellen Voraussetzungen, ganz zu schweigen von den älteren hellenistischen Funden, die sich auch bei Verschiedenheit des örtlichen Ursprunges doch mehr einheitlich zusammenschließen.

Ich habe die Schatzfunde des Ostens aus der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter in drei Gruppen vorgeführt. Die erste aus Zypern — zu der ich auch den Siutschatz in Berlin hätte ziehen können[2] — beschränkt sich im wesentlichen auf Gold und Silber selbst, die zweite Gruppe aus der russischen und Donautiefebene verwendet; soweit nicht ältere hellenistische Stücke dazu gekommen sind, nur Gold mit Zellenverglasung und die dritte, der Schatz von Nagy-Szent-Miklos, Gold oder solches mit farbiger Emailfüllung. Soweit Material und Technik. Dazu kommt der Gegensatz im Zweck der Schmucksachen einer-, andererseits in den Formen der Krüge

1) Dalton, Catalogue of early Christian Antiquities S. 61.

2) Über den Siut-Schatz, von dem nur ein Teil nach Berlin kam, während sich andere Teile in den Sammlungen Morgan, Freer und Burns in Amerika befinden, bereitet die Smithsonian Institution in Washington durch Prof. Dennison ein Tafelwerk vor (Mitteilung von Prof. Zahn).

bzw. Flaschen und Pokale. Weiter sehen wir hellenistische Darstellungen neben christlichen und sasanidischen, dazu in Nagy-Szent-Miklos neben einer Art, die wohl noch einen anderen Kreis vertritt. Der Schatz aus Albanien berührt sich mit jedem dieser Schatzfunde, und die Belebung der Flächen am ehesten mit dem von Nagy-Szent-Miklos, soweit die Verwendung von Einlagen oder farbiger Streufüllung in Betracht kommt. Dagegen ist im Verhältnis von Muster und Grund durch das Tiefendunkel und die Schrägstellung der Flächen zur Erzielung von tonigem Glanz eine Richtung eingeschlagen, die auf den anderen Schatzfunden in dieser Art nicht vorkommt. So ergibt sich beim Überblick über die Schatzfunde ein buntes Nebeneinander, das wohl nicht nur zeitlich und örtlich, sondern vor allem auch in den Materialvoraussetzungen, der Übertragung aus einem Material in das andere und der Kreuzung von Kunstströmen seine Erklärung finden dürfte. Diese Erklärung zu geben sind wir ohne weiteres nicht imstande; aber an der Hand des albanischen Schatzes läßt sich immerhin der Weg zeigen, den die Einzelforschung — und nur sie kann weiterhelfen — allmählich wird gehen müssen.

Ich lasse im nächsten Abschnitte die Gefäße ganz beiseite und wende mich zunächst ausschließlich dem Ornament der Schmucksachen des albanischen Schatzes zu, wobei freilich zu beachten ist, daß die Schale mit ornamentiertem Griff (Taf. III) die Verbindung zwischen den beiden Gruppen ebenso herstellt, wie der Schrägschnitt an dem Pokale Taf. I. Bevor ich aber diesen eigenen Weg der näheren Untersuchung antrete, sei doch einmal nach der Art der Stellungnahme der bisherigen Forschung zu den Schatzfunden gefragt.

4. Die bisherige Beurteilung der vorgeführten Schatzfunde.

Die erste Gruppe, die Schatzfunde hellenistisch-christlicher Richtung haben einen tüchtigen Bearbeiter in R. Zahn gefunden, der anläßlich des vorläufigen Berichtes über die durch Schenkung an das Berliner Antiquarium übergegangene Sammlung Friedrich Ludwigs von Gans aus Frankfurt a/M. eine eingehende Behandlung verspricht[1]. Sie wird sich wohl zu einer Zusammenfassung des ganzen Bestandes verwandter Funde ausgestalten. Zahn erkennt die nahe Verwandtschaft der Durchbrucharbeit an Schmucksachen des III. und der folgenden Jahrhunderte mit der Mschattafassade. Er sieht gleich Dalton die Verwandtschaft mit altpersischen Goldschmiedearbeiten, wie den von der iranischen Kunst beeinflußten merkwürdigen sibirischen Schmucksachen. Er führt Belege an für die Umbildung griechischer Formen im orientalischen Geiste und ahnt, daß das Schlingwerk von Palmetten in irgend einem noch nicht erkennbaren Zusammenhange mit der später dafür eintretenden Bandverschlingung steht. Die eingehende Untersuchung wird wohl ganz unzweideutig dahin führen, den fortschreitenden Einfluß der östlichen Kunstwelt, wie wir sie in diesem Bande in Ergänzung der Mschattaarbeit darlegen wollen, anzuerkennen.

Die Bearbeitung der zweiten und dritten Gruppe befindet sich in keinem so befriedigenden Fahrwasser. Die Hauptarbeit, die Vorführung der Schatzfunde der Völker-

1) Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen XXXV. (1913) S. 66ff.

wanderungszeit aus Osterreich-Ungarn war vom österreichischen Unterrichtsministerium in die Hände von A. Riegl gelegt worden. Dieser traf eine Zweiteilung. Der erste 1901 erschienene Band behandelt „die Frage nach den Schicksalen der Kunstindustrie bei den bisherigen Trägern der allgemeinen Entwicklung — den Mittelmeervölkern — und sollte die verbindenden Fäden bloßlegen, die zur vergangenen Antike zurückleiten“ [1]. Man weiß, wie Riegl diese Aufgabe löste. Er schuf sich nach dem Vorbilde von Wickhoffs Bearbeitung der Wiener Genesis eine Methode, in der die von der Kunstgeschichte völlig vernachlässigte systematische, d. h. auf Qualität losgehende Forschung zur Lösung entwicklungsgeschichtlicher Probleme herangezogen wurde. Das geschah leider in einem doppelten Sinne übereilt: einmal, weil Riegl systematisch ohne System vorging, und zweitens, ignotum per ignotius, bevor noch ein irgendwie befriedigender Einblick in den Umfang des dafür in Betracht kommenden Materials erreicht war, von dessen Sichtung garnicht zu reden. Dieses Vorgehen, so befruchtend es auch gewirkt hat, wurde zu einem wahren Unglück für die beginnende systematische Forschung sowohl wie für die Studien auf dem Übergangsgebiete von der Antike zum Mittelalter. Man lese neben Wickhoff und Riegl daraufhin nur Schmarsows „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt“ (1905). Die „Kunstgeschichte“ wurde durch diese Arbeiten ohne jeden Übergang aus dem historisch-philologischen Spezialistentum, in dem sie zu ersticken drohte, in das entgegengesetzte Extrem gezerrt und mußte auf solchem Wege Schiffbruch leiden. Sie stellte auf Grund eines völlig unzulänglichen, daher unausgesetzt irreführenden Materials systematische Dogmen auf, die jeder Objektivität entbehren. Die Kunstforschung wurde für die einen, die diesen Dogmen folgten, ein mystisches Labyrinth, forderte von den andern, die sie umstoßen mußten, einen unnützen Kraftaufwand und erschwerte den unbefangenen Aufbau der so dringend erwünschten qualitativen Systematik für den Augenblick ins fast Unmögliche. Hildebrand-Wölfflin taten dann noch das ihrige, um jede frei ausblickende Forschung durch Einseitigkeit lahmzulegen. Die erste Forderung für die Arbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst vom Ausgange der Antike und beim Eintritt des Mittelalters muß sein, daß wir zunächst einmal die Systematik in zweite Linie stellen und vorerst allein die Tatsachen lokaler, zeitlicher und sozialer Natur sprechen lassen. Treiben wir vorläufig Systematik da, wo sie für unsere unreifen Kräfte am Platze ist, am einzelnen, kritisch gesicherten Kunstwerk [2], suchen wir nicht die eine quantitative Unbekannte dogmatisch mit der andern qualitativen Unbekannten zu lösen. Es kommt dabei nur entwicklungsgeschichtlich bodenlose Verwirrung heraus [3].

1) Vgl. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie S. 1.

2) Vgl. meinen Aufsatz „Der Wandel der Kunstforschung“, Zeitschr. f. bild. Kunst, L (1914/15), S. 3f.

3) Ich habe darauf schon 1902 in meiner Rezension von Riegls „Spätrömischer Kunstindustrie“ in der Byzantinischen Zeitschrift XI S. 263 ff. hingewiesen und meinen Standpunkt in dem Aufsatz „Hellas in des Orients Umarmung“ Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1902 Nr. 40/1 vom 18/19. Februar dargelegt. Vgl. die Antwort von Riegl „Spätrömisch oder orientalisch?“ in der gleichen Beilage 1902 Nr. 93/4 vom 23/24. April. Meine Arbeiten über Kleinasien, Mschatta, die koptische Kunst und Amida gaben wohl das nötige Material zur Widerlegung. Das Expeditionswerk über Armenien wird, hoffe ich, zusammen mit dem vorliegenden Buche den Schlußstein liefern. Über Systematik am Schluß dieses Buches.

Die zweite Gruppe der östlichen Schatzfunde, als deren Sammelpunkt ich die Goldsachen mit Zellenverglasung genommen habe, hat Riegl auf spätrömischen Ursprung zurückzuführen gesucht. Es ist hier der Ort, die Art, wie er dieses Ergebnis erzielt, kurz vorzuführen. Zum Ausgangspunkt ist die Schnalle von Apahida (Abb. 67)[1] genommen. Das ovale, innen bohnenförmig — wie der Ring an dem albanischen Riemenende Nr. 18 — umgebildete Beschläg wie der ebenso bohnenförmige Ansatz für den Dorn und dieser selbst zeigen die in Gold gebildeten Zellen mit Granateinlagen gefüllt, auf dem Beschläg einen Vierpaß mit draufzulaufenden Zickzackradien und auf dem Dorn gegenständige Linien von ∾förmiger Schweifung. Entscheidend sei, meint Riegl, das Verhältnis von Muster und Grund. Zusammenhängend, also Grund, sei nur das Gold, die Granateinlagen ständen isoliert, also als Muster. Doch sei alles getan, um das Verhältnis als das umgekehrte — das Gold als Muster, das Rot als Grund — erscheinen zu lassen. Die Kunstabsicht sei also auf eine oberflächliche Verschleierung des Verhältnisses zwischen Muster und Grund gerichtet. Hand in Hand damit ginge die Herstellung des Musters aus solchen Motiven, die nicht nach der Natur gebildet wären, sondern, als komplementäre Motive aus der Grundfläche geboren, eine rein künstlerische Existenzursache hätten. In dem massigen Gesamtumriß kommen tatsächlich das Bohnenmotiv, der Vierpaß und die an Reziprokmuster heranreichende Ausstattung des Dorns mit seinem gewölbten Rückgrat bewegt zur Geltung. — Soweit ist die feinsinnige Analyse, die ich hier nur schlagwortartig wiederholt habe, richtig und für die Sichtung des Materials wichtig. Nun aber kommt die entwicklungsgeschichtliche Anwendung. Die älteste Antike (die altägyptische Kunst) habe danach gestrebt, das gereihte Muster dem Grunde ähnlich ruhig wirken zu lassen, die neue Art strebe umgekehrt danach, den Grund dem zentralen Muster bewegt anzunähern. Die zwischen beiden liegende griechisch-römische Kunst habe diesen Wandel herbeigeführt, die Granateinlage in Gold wäre daher eine spezifisch spätrömische Kunstübung, die seit dem IV. Jahrh. n. Chr. etwa in Übung sei. So ungefähr ist auch der Gedankengang für zwei andere Merkmale, die später zu behandeln sein werden, den Keilschnitt und die Durchbrucharbeit. Wir fragen, wie Riegl den Beweis für diese bahnbrechende Tat der antiken Kunst geführt habe. In dem Abschnitt über das Kunstgewerbe zieht er nur die Nutzanwendung, den Beweis glaubt er in den Abschnitten über Architektur, Plastik und Malerei erbracht zu haben. Wir werden also diesen Untersuchungen etwas nachgehen müssen.



Abb. 67: Klausenburg, Schnalle von Apahida: Gold mit Zellenverglasung.

1) Nach Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 172. Der Druckstock wurde mir entgegenkommend vom k. k. österr. archäolog. Institute zur Verfügung gestellt.

Als Ausgangspunkt der Architektur nimmt Riegl den ägyptischen Tempel und sieht ganz richtig, daß die Griechen schließlich, trotzdem sie vom Holzhaus ausgingen, doch in die semitische Strömung einmündeten. Sie hätten wie die Ägypter im Sinne des gemeinantiken Kunstwollens, das ein Bauwerk äußerlich durchaus als isolierte Einzelform zu schauen begehrte, den Tempel völlig als abgeschlossenen Baukristall behandelt. So auch noch die hellenistische Kunst in der Rotunde. Erst die spätantike Kunst begründe den „Massenbau", d. h. die Komposition mehrerer Einzelformen zu einer Einheit. „An den Zentralbau setzt sich nun eine Anzahl halbierter Zentralbauten (Apsiden)" usf. Die Wand werde wieder ungegliedert wie im Altorientalischen, dafür trete ihre Durchbrechung durch Fenster ein. Beides, die Massenkomposition und das koloristische Zusammenwirken von Wand und Durchbrechung wären Elemente, die im Laufe der okzidentalischen, indogermanischen Entwicklung geworden seien. . . . Man sieht, wie die Schlagworte „Massenkomposition" — ich nenne das Gruppenbau — und „Kolorismus" — ich nannte die Qualität in dieser Zuspitzung Tiefendunkel[1] — eingeführt werden. Was ich Riegl vorwarf, daß er den Orient nicht gekannt habe, führt ihn hier irre. Er meinte, Publikationen und ein Einzelstück könnten für Reisen entschädigen. Warum ist ihm dann das Armenische entgangen und die Spuren des Sakischen? Er hätte sonst gewiß erkannt, daß sein Massenbau sakisch-armenischen Ursprunges und auch das die koloristische Wirkung schaffende Fenster von der sakischen Trompenkuppel bzw. schon von den Bauten der Achamaniden (Persepolis) ausgegangen ist. Ich werde in meinem Werke über die altchristliche Baukunst in Armenien auf diese Dinge ausführlich eingehen und verweise vorläufig auf einige darauf vorbereitende Aufsätze[2]. Den Kern der Sache, die Rassenfrage, berühre ich unten in Abschnitt IV, 1 u. 2.

Auch bei Behandlung der Plastik geht Riegl von Ägypten aus insofern, als er das am Objekt klebende Sehen als gemeinantik hinstellt. Die Ägypter hätten mit dem Körperschatten in der Ebene, die Griechen auch nach der dritten Dimension gearbeitet. Der entscheidende Umschwung in spätrömischer Zeit liege in der Einführung des Raumschattens: Der Schatten mußte als etwas den Körper von außen Einhüllendes erscheinen, das ihn auf allen Seiten, und somit auch auf der Rückseite, von der Umgebung loslöst. Auch diese Neuerung bezeichnet Riegl als ein okzidentales Element. Ich habe schon in meinem Mschatta S. 271 ff. gezeigt, daß dieses Tiefendunkel — ein Schatten ist das nicht mehr — von Persien ausgeht und komme darauf unten noch zurück. Riegl kennt eben, wenn er vom Altorientalischen spricht, immer nur das Ägyptische und Mesopotamische, also die beiden semitischen Kunstströme. Er ahnt nicht, daß daneben eine selbständige arische Kunst bestand, die wir freilich nur rekonstruieren können: ihre Denkmäler sind infolge ihres Materials, des Luftziegels mit farbiger oder Stuckverkleidung, verloren oder wegen der Unzugänglichkeit Ostirans noch nicht wieder ausgegraben. Aus Material und Technik erklärt sich zum guten Teil das Aufkommen des Tiefendunkels[3]. Also auch im Gebiete der Skulptur

1) Mschatta S. 271.

2) Monatshefte f. Kunstwiss. VIII (1915) S. 349 f. und Zeitschrift f. christliche Kunst XXVIII (1916), S. 181 f. Ein dritter Aufsatz, der frühest entstandene, über die Entstehung der Kreuzkuppelkirche lag lange unveröffentlicht beim Verleger der Zeitschrift f. Geschichte der Architektur und ist jetzt im Druck.

3) Vgl. Monatshefte a. a. O. S. 360 f.

kehren sich die Beweise, die Riegl zu erbringen glaubte, gegen ihn. Die Einführung des Tiefendunkels ist weder eine spätrömische und noch weniger eine spezifisch okzidentale Tat. — Das Gebiet der Malerei tritt bei Riegl zurück. Dafür ist Wickhoffs „Wiener Genesis" einzustellen, mit der sich schon mein „Orient oder Rom" in der Einleitung auseinandergesetzt hat [1].

Wir gehen nun auf die dritte Gruppe der Schatzfunde, den Schatz von Nagy-Szent-Miklos über, den ich als eine Gruppe für sich vorgeführt habe. Er ist wie gesagt bearbeitet worden von J. Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos, sog. „Schatz des Attila", Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungszeit (1885). Hampel war klassischer Archäologe, hat aber doch neben den antiken orientalische und barbarische Elemente anerkannt, wenn er auch mit aller Fahnentreue darauf aus ist, so viel als möglich antike Vorbilder aufzutreiben. Seine erste Annahme, daß der Schatz schon im V. Jahrhundert im Besitze zweier gepidischer Fürsten war, hat er später selbst aufgegeben, als ich auf Grund der Inschrift der einen Schale auf den Zusammenhang mit den Bulgaren hinwies. Von diesen Namen und Titeln, von der Kunst der Zeltnomaden, den Metallarbeiten der Altaier und von Supkas Entdeckung des Türkischen in den „Runen"-Inschriften wird unten ausführlich zu sprechen sein. Wenn man sich überzeugen will, welches Stilleben in Deutschland in bezug auf die Völkerwanderungsfunde seit Riegl und Hampel herrscht — die man nicht einmal gründlich liest —, so nehme man das Reallexikon der germanischen Altertumskunde zur Hand, worin II S. 265 ff. die Goldschmiedekunst der Völkerwanderungszeit behandelt ist. Vielleicht werden jetzt endlich politische Interessen die Herren aus dem Halbschlaf wecken.

Entwicklungsgeschichtlichen Problemen aus der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter, wie sie Riegl zu spinnen suchte, läßt sich vorläufig nicht mit systematischen Dogmen beikommen. Wir müssen sehr im Kleinen arbeiten, wenn wir (mühselig genug) weiter kommen wollen [2]. Einen solchen Versuch möchte ich nachfolgend bezüglich der Ranke auf den albanischen Schmucksachen machen. Die Frage nach ihrer Art und der Versuch, ihrem Ursprung nachzuforschen, soll im Mittelpunkte der vorliegenden Arbeit stehen. Auch da stoße ich wieder mit Rieglschen Dogmen zusammen.

III. Die geometrische Ranke der Schmucksachen des albanischen Schatzes.

Das Ornament der Schmucksachen des albanischen Schatzes, die ja dessen stärkste Einheit bilden, ist schon bei der Einzelbeschreibung der Stücke zur Genüge

---

1) In einer Buchhandlung in Stockholm bekam ich eben ein neues Buch von Mrs. Arthur Strong in die Hand: „Apotheosis and after life. Three lectures on certain phases of art and religion in the Romain Empire". London, 1915. Ich sah nicht, daß es Qualitätsfragen behandelt oder auf das Ornament eingeht.

2) Über Aufsätze, die in dieser Art vorgehen, vergleiche man meine fortlaufende Bibliographie in der Byzantinischen Zeitschrift. Sie wird leider von den Kunsthistorikern nicht genutzt.

gekennzeichnet worden. Es ist auf den schweren Gußformen im Schrägschnitt, öfter durchbrochen ausgeführt und setzt sich im wesentlichen zusammen aus einer Ranke mit dem besonders charakteristischen „Kreislappen" und Halbpalmetten. Daneben kommt die Vollpalmette nur verkümmert vor. Dafür sind andere Formen, scheinbar Spaltungen der Palmette zu beobachten, wie die schräg, gleich Keulen auseinanderstehenden Lappen von Nr. 17, das Wirbelmotiv auf Nr. 18, die Ranke ohne Ende mit wuchernden Verdickungen des Stieles Nr. 23, die kandelaberartige Anordnung auf Nr. 24, die herzförmige Umfassung von Nr. 25, die S-förmige Führung von Nr. 26/7 u. a. m. Vor allem war dann auch noch der spitz-hufeisenförmige Umriß neben dem Kielbogen an den meisten Beschlägen hervorzuheben und der Bohnenausschnitt von Nr. 18. Es wird nun zunächst unsere Aufgabe sein, den Ausbreitungsbezirk dieser Ornamentik festzustellen. Dabei aber soll uns nicht nur das Hauptmotiv nach der gestaltlichen Seite hin, der Kreislappen und die Halbpalmette leiten; viel wichtiger ist das formale Motiv, die eigenartige farbige Wechselwirkung zwischen Muster und Grund.

Davon war ja auch schon bei der Beschreibung der Schmucksachen die Rede. Die Kreisblattranken ragen nicht in breiter Fläche über eine im Sinne der Antike gleichmäßig vertiefte Grundfläche empor, sondern die zwischen ihnen freibleibenden Ausschnitte sind in die Wirkung des Musters einbezogen, beleben es farbig. Nur ausnahmsweise tauchen Stellen eines flachen Grundes oder Durchbrechungen auf; im allgemeinen ist der Raum zwischen den Ranken, Kreislappen und Palmetten vielmehr in hellen Glanz oder kräftiges Dunkel gelegt, Modellierung und Grundfläche vermieden. Das Mittel dazu ist der Schrägschnitt oder — wie ihn Riegl genannt hat[1] — der Keilschnitt. Riegl, der das Neue richtig sah, kam nur mit seiner dogmatischen Erklärung dieser eigenartigen Kunstform aus dem spätrömischen Kunstwollen in arge Verlegenheit, weil die koloristische, nach seiner Meinung in mittelrömischer Zeit einsetzende Entwicklung nicht konsequent festgehalten wurde — wie er selbst andeuten mußte —, sondern in Rom sehr bald wieder in die antike Art der plastischen Isolierung des Motivs verfiel. Die Sache liegt eben so, daß sich mit jener Gruppe, von der Riegl ausging, den spätrömischen Keilschnittbronzen, kein neues antikes Kunstwollen, sondern ein anderer fremder Kunststrom im Bereiche des römischen Reiches durchsetzte, dessen Ziel die farbige Flächenwirkung und die Auflösung des Motivs war, nicht die plastische Modellierung des Einzelmotivs, wie sie die Antike liebte. Davon war schon gelegentlich der Bearbeitung der Mschatta-Fassade ausführlich die Rede[2] und es wird darauf unten nochmals zurückzukommen sein.

In den Schmucksachen unseres Schatzfundes liegen deutlich beide Richtungen nebeneinander, wie sie denn auch tatsächlich nebeneinander bestanden und nicht die eine als ein veraltetes römisches Kunstwollen durch einen neuen, ebenso römischen Geschmack verdrängt wurde. Nicht einmal in der von Altai-Iran ausgehenden asiatischen Kunst des Mittelalters, der islamischen, herrscht die eine Art ausschließlich, geschweige denn in den Übergangsformen und der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes.

1) Spätrömische Kunstindustrie S. 154 f.
2) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXV (1904) S. 271 f.

1. Das Problem der Ranke.

Riegl hat in seinen „Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik" (1893) schon acht Jahre vor der „Spätrömischen Kunstindustrie in Österreich-Ungarn" (1901) den für einen neueren Kunsthistoriker kühnen Versuch gemacht, die Geschichte der Rankenornamentik bis zum Eintritt des Mittelalters zu schreiben. Er ist zu dem Ergebnis gelangt (S. XIII), daß die bewegliche, rhythmische Pflanzenranke in sämtlichen altorientalischen Stilen fehle und zuerst auf nachmals hellenischem Boden in der mykenischen Kunst auftrete. Die Blütenmotive der hellenischen Ornamentik, meint er, mögen orientalischer Abkunft gewesen sein: ihre in schönen Wellenlinien dahinfließende Rankenverbindung aber sei spezifisch griechisch. Es wäre im kausalen Zusammenhange des menschlichen Kunstschaffens aller bisherigen Geschichtsperioden begründet, wenn sich herausstelle, daß die Ranke von Hellas aus sowohl nach dem Abendlande, wie in das islamische Morgenland gegangen sei. Die Anschauung, daß die Kunst da und dort ihren spontanen, autochthonen Ursprung genommen habe, sei antihistorisch (S. XVII), es sei vielmehr ein natürlicher Vorgang, die antike Kunst zum Ausgangspunkt der frühmittelalterlichen auch auf orientalischem Boden zu machen.

Riegl kannte Ägypten und Mesopotamien. Damit hört in den Stilfragen (vgl. S. 109) die asiatische Kulturwelt auf und er bleibt eng im Kreise der Forschung, die man sich gewöhnt hat, die historische zu nennen. Daß Ägypten und Mesopotamien nur der Europa bezw. dem Mittelmeer nahe gerückte Teil Asiens waren und daneben noch andere große Kulturen wie die indische und chinesische in Betracht kommen, ganz abgesehen von den Nomaden und Nordvölkern, das wurde in den Stilfragen und wird heute noch außer acht gelassen. Riegl selbst sieht, daß mit der mykenischen Kunst ein neues Element in den Kreis des alten Orients tritt. Statt dem nachzuforschen, deutet er an, daß es doch nur der griechische Boden gewesen sei, der den Wendepunkt gezeitigt habe. Und genau so macht er es — was uns hier näher angeht — der Arabeske gegenüber. Er hatte mit seinem Buch über altorientalische Teppiche 1891 Widerspruch erfahren gerade im Hinblick auf die darin vertretene These der inneren Verwandtschaft der spätantiken Kunst mit den „sarazenischen" Dekorationselementen und daß der offenbar völlig fremdartige Charakter der islamischen Kunst lediglich die Folge des Prozesses der allmählichen Anbequemung der antiken Formen an das Schema einer durchgängigen Flächenverzierung gewesen sei. Dafür sollten nun die Stilfragen den schlagenden Beweis liefern. Riegl kam damals aus der Beschäftigung mit der Textilsammlung des österreichischen Museums in Wien her. Er schlug sich mit den Semperianern herum, die die These des Meisters, beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, einseitig ausbeuteten. Diesem Treiben setzte Riegl seine Überzeugung von der treibenden Kraft des „Kunstwollens" entgegen, eine neue Bezeichnung für das, was man bis dahin Geschmack genannt hatte [1]. Dabei übersah er die erste und wichtigste Folgerung, daß nämlich das Kunstwollen eine Sache ist, die von tausend Zufälligkeiten, wie Mode, Weltverkehr, Eroberung, Macht usw. abhängig ist, selten, am aller-

1) Vgl. Riegl selbst „Spätrömische Kunstindustrie" S. 125.

wenigsten aber in einer so bewegten Zeit, wie es die spätrömische ist, sich unabhängig und auf sich gestellt entwickelt. Die Künstler und Handwerker, die in Rom und Byzanz zusammenströmen, die Völker des Orients, die erstarkt in die Kultur der Zeit eingreifen und nicht zuletzt der wachsende Weltverkehr wirken ganz gehörig umstürzend auf den römischen Geschmack. Entscheidend aber sind für diese Zeit Bewegungen, die seit Jahrhunderten von fernher durch das nordöstliche Iran vorstießen und nun mit einem Mal in die unmittelbare Nähe der Hauptstädte getragen wurden: die der Nomaden und Nordvölker. Ihr Geschmack mußte ein anderer sein als der der alten Oasenvölker und ihrer Nachkommen, der Vertreter von Hochkulturen, wie der Griechen und Römer. Daß aber der Umschwung in spätantiker Zeit sich vom Osten her aus dem Eintritt dieses mit chinesischen und indischen Elementen durchsetzten Geschmackes in den Kunstkreis des Mittelmeeres erklärt, was ich nachzuweisen hoffe, übersah Riegl vollständig. Er wurde damit nur ein Opfer der „historischen" Forschungsrichtung, in die er eingezwängt war — zu einer Zeit, in der Jakob Grimm der vergleichenden Sprachforschung längst die neuen Wege gewiesen hatte. Es gibt gar kein Gebiet, das so berufen wäre, diese Wege als die für Europa in Zukunft neben den alten humanistischen maßgebenden zu erweisen, wie die Forschung über bildende Kunst. Dafür sollen die Untersuchungen, in die wir jetzt eintreten, den Versuch eines Beweises erbringen.

Was bei Riegl aus seinem Studienzusammenhang erklärlich ist, das reden bis auf den heutigen Tag gedankenlos Leute nach, von denen man erwarten könnte, daß sie klarer sähen. Ich ziele hier in erster Linie auf den unten zitierten und einen Artikel über die Arabeske in der Enzyklopädie des Islam (I S. 380 ff.), der freilich eine unüberlegte, die Vorarbeiten verschweigende Auslassung ist. Ich hebe daraus nur den Satz hervor, der für uns bezüglich der ‚Pflanzenranke' (Arabeske) in Betracht kommt: „Ihre Abstammung ist sicherlich das Rankenornament der Antike, mit seiner konventionellen, immer unrealistischen, wenn auch realistisch dargestellten Flora der Palmette, des Akanthus und daraus differenzierter Elemente". Dieser Anschauung der humanistisch gerichteten Schule stelle ich in diesem Buche die Überzeugung gegenüber, daß „Antike" und „Arabeske" nichts miteinander zu tun haben, die eine vielmehr mit Vorliebe von der Natur ausgeht, die andere aber von vornherein geometrischen Ursprunges ist. Da Riegls Ansichten die gangbaren sind, wird man verstehen, wenn ich die Rankenornamentik der Schmucksachen des albanischen Schatzfundes als Gelegenheit benutze, in der Sache neuerdings — denn schon Mschatta hätte in dieser Richtung die Augen öffnen sollen — das Wort zu ergreifen. Auch fordert mich ein von der Wiener Akademie der Wissenschaften in ihren Schriften geduldeter, unqualifizierbarer Angriff unmittelbar dazu heraus[1].

Der schwere Irrtum Riegls und seiner Übertreiber liegt darin, die Palmettenranke für ein Pflanzenornament anzusehen. Das ist die Ranke in einzelnen hohen Oasenkulturen. Nicht nur bei den Griechen. Da es Zeit ist, daß der zünftige Kunsthistoriker neben dem Mittelmeerkreise auch die anderen Treibhäuser hoher Kunst beachten lernt, seien hier einige Beispiele der Ranke aus Indien vorgeführt.

---

1) Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. 178. Bd., 5. Abh. „Problem oder Phantom".

Indischer Naturalismus und Ursprung der Weinranke von Mschatta. Zwar sind die ältesten Denkmäler des indischen Stammlandes, die Stupen von Santschi, Barahat und Amaravati[1] erst in den Jahrhunderten um Christi Geburt entstanden, aber die Kunst, die sich in ihnen auslebt, ist im Gegensatz zur Gandharakunst eine vom Mittelmeer unabhängige. Sie bietet die Grundlage, auf der es mit der Zeit gelingen muß, die Entwicklung der vorarisch-bodenständigen Kunst Indiens aus einer Fülle von Atavismen herauszuschälen. Ich stelle in Taf. IX drei der ornamentierten Schmalseiten der vier Tore des Stupa von Santschi nebeneinander. Alle zeigen die Ranke verwendet, entweder im Mittelfelde selbst oder als schmale Bändern am Rande, nur am linken Nordpfeiler fehlt dieser Rand. Doch ist gerade an der Aufnahme dieses Pfeilers (Taf. IX, rechts) im Hintergrunde zu sehen, daß die Ranke nicht nur an den Hauptflächen, sondern auch sonst an den Toren des Stupa immer wieder als Randstreifen vorkommt. Sie hat nichts zu tun mit der Palmettenranke, sondern ist eine richtige Pflanzenranke, in den meisten Fällen auf Lotos zurückgehend. Daneben finden sich alle möglichen Abarten bis zur Einfügung von Girlanden und ganzer Landschaften in die Rankenwindungen. Die Palmette kommt unabhängig von der Ranke vereinzelt vor. Ich werde sie bei der kurzen Beschreibung der Abbildungen hervorheben. Taf. IX, Mitte zeigt den Grundtypus (Osttor). Der dicke Lotosstiel wird von Knoten mit Kelchblättern durchsetzt, die Lotosblume erscheint in den verschiedensten Ansichten, oft ohne Verbindung mit dem Stiel, ist rein im Nebeneinander ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien und Ansichten gegeben, dazwischen wie in einer Landschaft Enten. Am Rande eine andere Ranke mit gleichem Stiel, aber gefüllt mit Rosetten und Fruchtzöpfen. Die andere Seite des gleichen Tores zeigt Abb. 3 bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 19. Am Westtor (Taf. IX, links) ist am Rande wieder die Lotosranke verwendet, das Mittelfeld aber mit einem Kandelaber[2] gefüllt, der aus oben langgestielten Lotosblüten besteht. Darüber kreuzen sich Lotoszweige, begleitet von gefiederten Blättern[3], auf denen Paare von Löwenreitern diagonal nach oben gruppiert sind. Im obersten Feld ein Stamm mit gefiederter Palmette; einem Paar Weinblättern und stark herausprofilierten langstieligen Kreislappen. Taf. IX, rechts endlich vom Nordtore zeigt das Mittelfeld ganz ausgefüllt mit solchen gefiederten Palmetten, in Kandelaberform übereinander geordnet. Als Krönung über einer Lotosblume das heilige Zeichen, unten mit einem Lotosmedaillon mit Ranke, der Aufsatz darüber mit einer Weinranke. Von oben her hängen Sträuße von Mohn, Lotos, gefiederten Blättern und Girlanden herab. Den besten Schlüssel zu dem realistischen Geiste, der die indische Kunst durchsetzt, bieten die Randstreifen; man sieht darin an Wandarmen Girlanden und Schmucksachen hängen, an dem dritten Paar von oben hängen auch richtige gesprengte Palmetten[4].

Von dieser ausgesprochen naturalistischen Ranke ist die „Palmettenranke“, die wir überall im Norden Asiens vom Mittelmeer bis China herrschend finden, sehr weit

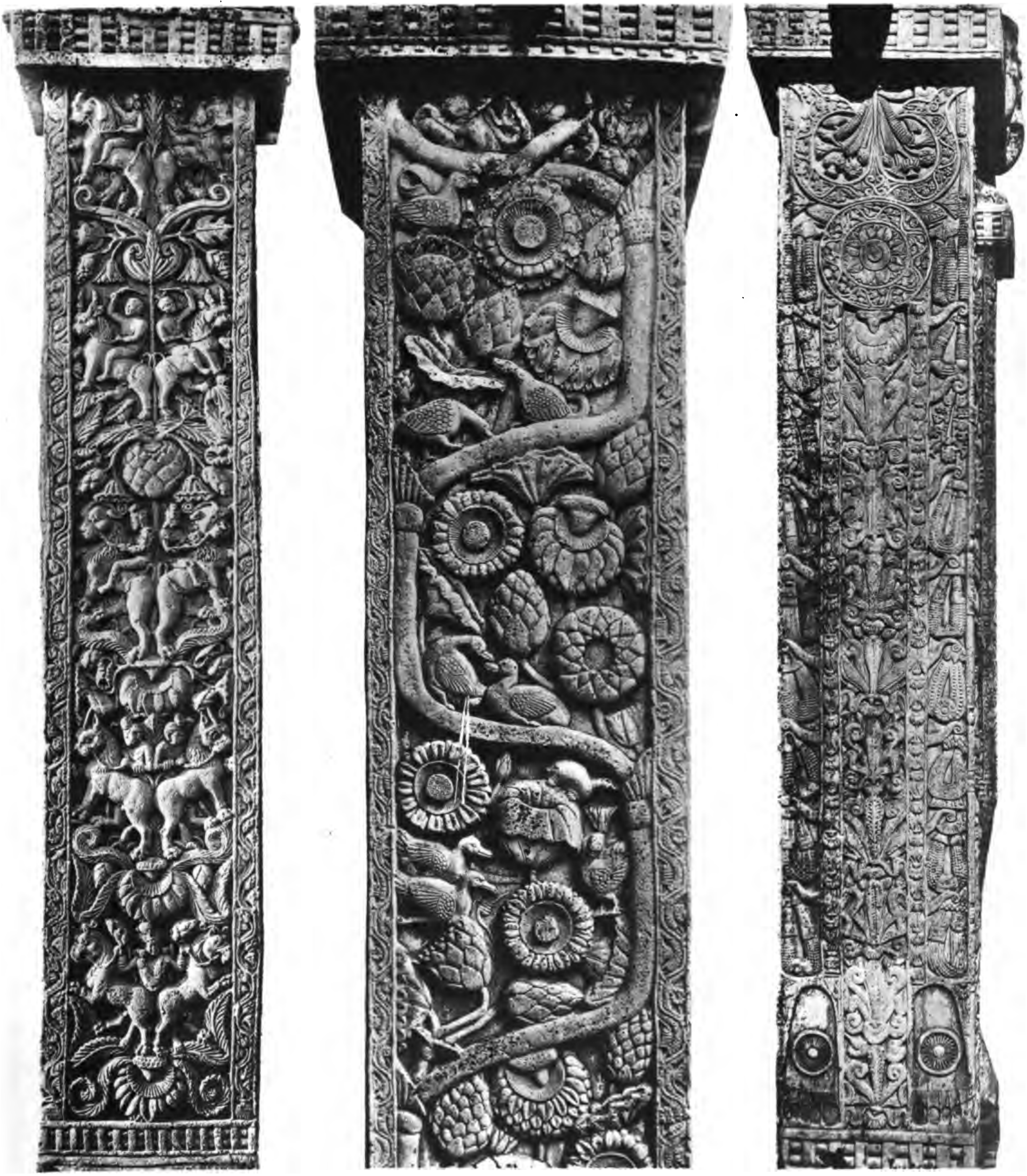
---

1) Vgl. die Karte bei Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien 2. Aufl., S. 23.

2) Vgl. über dieses Motiv Werke der Volkskunst (Wien), Bd. I, S. 17f. und Oriens christianus N. S. V, S. 104f.

3) Ich möchte die Fiederung z. T. überhaupt aus Indien herleiten. Vgl. Flury „Der Islam“ IV, S. 429.

4) Vgl. andere Proben ähnlicher Ornamente bei Smith, A history of fine art in India S. 73 und 89.



J. C. Hinrichs, Leipzig

C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

Santschi, Torpfeiler des großen Stupa: Ornamentierte Steinreliefs.

entfernt. Erst die Weinranke bringt die vorgeführte indische Art zur Geltung. Vielleicht geht sie von den Indoskythen bzw. Saken in Baktrien aus und verbreitet sich von dort aus in parthischer Zeit gleichmäßig nach Osten und Westen[1]. Mschatta erscheint mir immer mehr ein Ausfluß dieses ostiranisch-turkestanischen, über Nordmesopotamien im Westen ausmündenden Stromes. Es ist hier zu erinnern an die Stelle des Curtius Rufus, der zur Zeit des Claudius (41—54) in seiner Geschichte Alexanders d. Gr. VIII, 9 von den Palästen der Radschas in Indien schreibt: „Regia auratas columnas habet: totas eas vitis auro caelata percurrit aviumque, quarum visu maxime gaudent, argenteae effigies opera distinguunt". Was der Santschipfeiler Taf. IX, Mitte in Stein an der Lotosranke zeigt, sah man also auch in Gold und an der Weinranke mit eingelegten silbernen Vögeln ausgeführt. Die Stelle bietet den Schlüssel zum Verständnis der Traubenspiegel in China[2] sowohl, wie der Säulen und Pfeiler mit Weinlaub und Vögeln im Westen, so im Lateran[3], in Konstantinopel[4] und an den Pfeilern von Acre[5]. Die Mschatta-Fassade wird erst dadurch in ihrer Datierung und ihren Zusammenhängen verständlich. Möglich, daß der Dionysoskult und gewisse Techniken Träger indischer Motive waren. So fällt der Batikstoff mit dem Triumph des Bakchos im Musée Guimet[6] in diesem Zusammenhange ebenso auf, wie die Elfenbeinschnitzereien an der Domkanzel zu Aachen[7], die den Bakchos im Weinlaub mit übergeschlagenem Bein zeigen. Der Elfenbeinthron in Ravenna, die sog. Maximianskathedra, gibt wohl den reichsten Beleg für die von Curtius Rufus beschriebene Art der Rankenfüllung.

Was wir in Indien als pflanzliches Motiv, d. h. als richtige Pflanzenranke auftreten sehen, das soll, wie man Riegl entnehmen mag, nicht auf die altorientalischen Kulturen der Semiten zurückgehen. Die Neigung dazu lag dort m. E. ebenso vor wie in Indien. Uns beschäftigt hier eine ganz andere Art, die aus der Spirale entstandene Wellenlinie. Sie mag überall bei primitiven Völkern auftauchen; aber ihre Bedeutung und Entwicklung bei den Nomaden und Nordvölkern war doch eine andere als im Mittelmeerkreise und in Indien, von der landschaftlichen Umbildung in der späteren ostasiatischen Kunst ganz zu schweigen. Wir wollen den Prozeß, wie er sich vor allem im Osten abspielte, an der Hand des Vergleichsmaterials für die eigenartige Ranke unserer albanischen Schmucksachen zu ergründen suchen. Dabei wird zunächst einmal vom Fundort unseres Schatzes auf dem Balkan auszugehen und dann schrittweise der Weg nach dem Ursprungsland und Ostasien zu suchen sein.

---

1) Vgl. über das Problem der Weinranke Mschatta S. 327 ff. Es sei hier verwiesen auf die Texte, die Grünwedel im Anhange zu seinem Idikutschari-Bericht (Abhandlgn. der philos.-philol. Klasse der bayr. Akad. d. Wiss. XXIV [1906], S. 181 f.) über die Weinkultur in diesen Gegenden veröffentlicht hat. Man beachte auch die Weinblätter in Hatra (Andrae, Hatra I, S. 12, Abb. 20), an denen die gleiche Auflage zu finden ist, wie in Mschatta, was für die Datierung dieses Baues nicht ohne Belang ist.

2) Vgl. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst S. 13 f.

3) Mschatta 297 f., wo weitere Literatur.

4) Byzantinische Zeitschrift I (1892) S. 575 f. 5) Oriens christianus II (1902) S. 421 f.

6) Annales du Musée Guimet XXV (1907) S. 159 f. Vgl. für die Einteilung des Stoffes mein „Orient oder Rom" S. 90 f, für die indischen Zusammenhänge Guimet, Les portraits d'Antinoé S. 21.

7) Vgl. meine Hell. und kopt. Kunst in Alexandria S. 55 f., dazu S. 65 die ähnliche Elfenbeinschnitzerei in Louvre und den Wollstoff aus Ägypten im Grassi-Museum zu Leipzig. Für das auch in Indien beliebte Standmotiv vgl. z. B. die Reliefs von Barahat (Smith, A history of fine art in India S. 74) und Gandhara (Foucher, L'art gréco-bouddhique I, S. 413). Dazu Zeitschrift f. Assyriologie XXVII (1912) S. 139 f.

2. Parallelen vom Balkan.

Ich beginne mit der Frage, ob die Ranke in der Eigenart, in der sie herrschend auf einem im nordwestlichen Balkan gemachten Funde beobachtet wird, sonst noch auf dem Balkan nachweisbar ist. Auf Schmucksachen aus diesem Gebiete vorläufig nicht[1]. Wohl aber in Steinskulpturen. Der Fall könnte daher vielleicht liegen, wie mit Bezug auf die mehrstreifige Bandverschlingung in der Zeit der Völkerwanderung in Italien. Zuerst tauchen dort in gotischer und langobardischer Zeit Schmucksachen mit diesem Motiv auf (Castell Trosino, Nocera Umbra, die Funde in Ravenna, Cividale u. a. O.), dann erst z. T. Jahrhunderte später sind die dreistreifigen Bandornamente in breiter Schicht an den Baptisterien, Ciborien, Schranken, Altären, Bischofstühlen u. dgl. auch in Stein zu beobachten. Sie sind also wahrscheinlich von den wandernden Völkern mitgebracht und allmählich auch in Stein übertragen worden. Die Holzsachen, die zwischen Metall und Stein vermittelnd zu denken sind, gingen zumeist verloren. Doch werde ich unten ein vereinzeltes Beispiel vom Balkan veröffentlichen. Die Steinskulpturen sind bisweilen vollständig, häufiger allerdings in Fragmenten erhalten. In Italien sind sie in den letzten Jahrzehnten sorgfältig beachtet worden, nachdem sie Cattaneo in einer Monographie[2] gesammelt und versucht hat, ihnen ihren Platz in der Kunstgeschichte Italiens anzuweisen. Inzwischen wurde von verschiedenen Seiten darüber gearbeitet. Ähnlich wird es jetzt hoffentlich auf dem Balkan werden. Zunächst auch auf dem Gebiete der mehrstreifigen Bandornamentik. Sie ist in ihrer außerordentlich weiten Verbreitung vorläufig nur für das Gebiet des altkroatischen Reiches vorgelegt[3]. Hellas ist, was bisher kaum beachtet wurde, überschwemmt damit. Wichtige, noch deutlich auf das Ursprungsgebiet der Gruppe zurückweisende Monumente wie die Ikonostasen der beiden Kirchen des Hosios Lukasklosters[4] sind kaum beachtet. Doch ich will hier nicht dabei verweilen.

Mit der Auffindung des albanischen Schatzes wird die Forschung für ein anderes Ornamentmotiv, die Palmettenranke mit dem Kreislappen, in Fluß gebracht. Man möchte freilich glauben, daß dafür alle Voraussetzungen auf byzantinischem Boden fehlen, weil Bréhier, der sich zuletzt eingehend mit der Steinplastik byzantinischer Zeit beschäftigt hat, dafür keine Belege beibringt[5]. Und doch gibt es an keinem geringeren Ort als in Athen selbst und gar auf der Akropolis eine ganze Schicht, die hierher gehört. Ich glaube nämlich, daß ein gewisser Zusammenhang besteht zwischen

1) In der Gegend von Tirana soll vor ca. 20—30 Jahren ein anderer Goldfund gemacht worden sein, verschiedene Früchte darstellend. Der Finder wurde reich dadurch, daß er jährlich mit einem Stück nach Konstantinopel oder Triest zum Verkaufe fuhr. Diese unsichere Nachricht würde auf einen Fund weisen, der für uns nicht in Betracht kommt.

2) L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. 1888.

3) Bulić, Hrvatski spomenici u kninskoj okolici. Zagreb 1888.

4) Schultz and Barnsley, The Monastery of Saint Luke, Taf. 22f.

5) Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine, Nouvelles archives des missions scientifiques N.S. fasc. 3 (1911) S. 19 ff. Doch hat Bréhier in einem Nachtrage „Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine" Nouvelles archives N.S. fasc. 9 (1913) Taf. V/VI wenigstens einige Beispiele dieser Gruppe abgebildet.

unserer Rankenzierkunst und gewissen Steinornamenten, die ich 1888 auf der Ostterrasse der Akropolis zusammengestellt habe. Es sei ihnen hier, da bisher nicht Gelegenheit war, sie in einem größeren Zusammenhange zu veröffentlichen, ein etwas eingehenderes Studium gewidmet. Es sieht aus, als hätten alle in Rede stehenden Steinbalken zu ein und demselben Denkmale gehört. Man findet die Hauptstücke auf Abb. 68 vereinigt. Es kann, glaube ich, nicht die Rede davon sein, diese Ornamente einem der in Hellas in größeren Massen eingewanderten und seßhaft gewordenen



Abb. 68: Athen, Akropolis: Ornamentierte Fragmente in Stein.

Völker, wie etwa in Ungarn oder bei der Bandornamentik auch in Hellas, zuzuschreiben. Vielmehr möchte ich auf einen vereinzelten Einbruch fremder Elemente schließen.

Will man beurteilen lernen, wie fremdartig sich die in Abb. 68 vorgeführte Gruppe im Rahmen der sonst in Athen für das frühe Mittelalter nachweisbaren Zierkunst ausnimmt, dann halte man die verschiedenen attischen Ornamentgruppen, wie ich sie bisher in Einzelaufsätzen behandelt habe, nebeneinander. Zunächst die Steinornamente auf der Akropolis, die mit dem Kloster Kaesariani zusammengehen und eine Art Erechtheionstil in einer auffallend frühen Renaissance zur Geltung bringen. Auch da ist die Palmette verwendet, aber nicht als Ranke, dafür in hellenischer Bildung. Man

kann gerade daran am besten abschätzen, wie überaus eigenartig sie in unserer Gruppe auftritt. Ich habe die durch Kreuze als christlich gekennzeichnete attische Gruppe dem IV. Jahrhundert zugewiesen[1]. Es folgt eine zweite Gruppe aus dem V. Jahrhundert etwa, die den Einbruch des Kunsthandels von Konstantinopel in Athen wiederspiegelt[2]. Hier spielt der fette, zackige Akanthos die Hauptrolle. Davon unten. Dann kommen die späten Ornamentgruppen des VIII. bis IX. Jahrhunderts, in denen das zwei- oder dreistreifige Bandornament die Hauptrolle spielt[3]. Daneben läuft die persisch-islamische Ornamentgruppe her, die ich in meinem Amidawerke (S. 365 f.) behandelt habe. In die Zeit zwischen das V. und VIII. Jahrhundert, für die ich bisher keine Belege beibringen konnte, gehört nun m. E. die Ornamentschicht, die ich hier mit den Schatzfunden in Albanien und in Ungarn zusammenstelle.

Man gehe aus von dem in Abb. 68 rechts unten als zweiter stehenden größeren Balken, der nur mit einer breiten, schweren Ranke gefüllt ist. Der Stiel verläuft in einer zweistreifigen Welle. Er ist wie an einzelnen Stücken des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos überall da, wo eine Halbpalmette ansetzt, abgeschnürt. Der Ansatz jeder dieser Palmetten wird überdies wie dort und auf den Schmucksachen aus Albanien durch ein tiefes Bohrloch gekennzeichnet, um das sich der doppelt geränderte „Kreislappen" legt. Oder ist das nicht annähernd dasselbe Motiv, das ich S. 27 mit diesem Namen belegte? Man verfolge nur die Entwickelung der Palmette von einem Bohrloch zum andern: Da sieht man in jedem der beiden vollen Wellentäler zwei Halbpalmetten, deren Wipfel sich ähnlich wie auf dem andern Schmuckstück Nr. 24 weiterentwickelt, hier zu einer Vollpalmette. Die stilistische Behandlung wird gekennzeichnet insbesondere durch den schrägen Schnitt, der auf jedem Lappen einen mittleren Grat hervorbringt. Wir haben also drei Elemente, die auch die ungarischen und den albanischen Fund charakterisieren: die in Arabeskenart wuchernde Palmettenranke, das Kreisblatt mit dem Bohrloch und den Schrägschnitt, das Ganze hier in Stein nur etwas anders gehandhabt als dort in Bronze und Gold.

Neben dem beschriebenen Friesstück steht rechts unten in der Ecke ein kleineres Fragment, das zunächst links ein dreistreifiges Flechtornament zeigt, in drei Bändern um Knöpfe geschlungen. Daneben inmitten einer reichen Profilierung eine zweistreifige Ranke, in deren Füllungen immer je zwei Kreislappen mit ihren Bohrlöchern auffallen[4]. Es hält schwer, das Motiv klar zu erkennen. Deutlicher ist das an zwei Fragmenten mit Tierdarstellungen, von denen das eine links oben die Ecke bildet. Man sieht über einem gestreckt laufenden Körper, dessen Fell durch Kommaschlitze angedeutet ist — wie auf den Gefäßen von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 64) —, die Ranke mit den beiden Kreisblättern. Hier und ähnlich an dem dritten Stück (daneben verkehrt liegend), auf dem man Reste von Flügeln zu erkennen glaubt, ist ganz deutlich, daß der erste Kreislappen, der sich am Stiel einrollt, den Ansatz einer Halbpalmette bedeutet, deren

1) „*Καισαριανή*" *Ἐφήμερις ἀρχαιολογική* 1902, S. 82 f.

2) „Die Akropolis in altbyz. Zeit." Athenische Mitteilungen XIV (1889) S. 271 f.

3) „Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I", Byz. Zeitschrift III (1894) S. 1 f. „*Ἡ μονὴ τοῦ κυνηγοῦ τῶν φιλοσόφων*", *Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολ. ἑταιρείας* 1890 S. 117 f. und „Das griechisch-kleinasiatische Ornament um 967 n. Chr.", Wiener Studien XXIV.

4) Vgl. die drei Kreislappen auf den Beschlägen von Csuny oben Abb. 22.

dritter bzw. vierter Lappen in eine neue, wenn auch verkümmerte Halbpalmette ausrankt. Noch deutlicher ist die arabeske Tendenz an den anderen Rankenfragmenten. Ich möchte an diese Beispiele gleich den Rest einer Platte anreihen, die ich ebenfalls auf der Akropolis fand (Abb. 69). Man sieht in der Mitte ein von einem Perlstab gebildetes Viereck, durchsetzt von einem Bande in Rautenform, das durch einen Knoten in den Rand übergeht. Während hier die Arabeske rahmend abschließt, füllt die Mitte ein Pfau, der an einem Pinienzapfen pickt[1]. Für diese Zusammenstellung des Tiermotivs mit der Arabeske verweise ich am besten auf die Löwenplatte mit den gleichen Motiven im Nationalmuseum zu Athen, die ich in meinem Amidawerke (S. 371) abgebildet und besprochen habe. Auf diesem, wie ich glaube, etwas jüngeren Stücke nun wird der östliche Ursprung aller dieser Motive garantiert durch das kufische Schriftornament am Rande. Unsere Ornamentgruppe scheint älter, der Schrägschnitt und das Kreisblatt nähern sie der parthisch-sasanidischen Zeit.



Abb. 69: Athen, Akropolis: Fragment einer Reliefplatte.

Typisch für diesen Kreis sind die in Abb. 68 in der Mitte links unten stehenden beiden Steinbalken mit Ornamenten, die, durch Querbänder in einzelne Felder zerlegt, mit Füllungen versehen sind, die — man könnte sagen — als kleine Bäume gebildet erscheinen. Man sieht zwei Arten solcher „Bäume". Der Typus des Steines rechts, zu dem auch das Fragment links darüber mit dem Kreuz gehört, zeigt das Bäumchen einfach oder doppelt übereinander mit seltsamen gurkenförmigen Früchten. Zur Feststellung der Grundform gehen wir am besten aus von der unleugbar als Baum gefaßten Füllung des Feldes



Abb. 70: Ravenna, S. Vitale: Kapitell der unteren Säulen.

1) Vgl. Strzygowski, Der Pinienzapfen als Wasserspeier, Röm. Mitt. XVIII (1903) S. 185 f. Dazu die Erklärung des Motivs bei v. Spieß, Die Behälter des Unsterblichkeitstrankes (Mitt. d. Anthrop. Ges. in Wien XLIV (1914) S. 17 f).

rechts unten (über dem Maßstabe). Der Stamm mit Wurzelblättern, der Palmettenkrone und dem herabhängenden Gurkenpaar ist eindeutig erkennbar. Ich stelle neben diese Fassung des Motivs eine andere, allgemein bekannte: Die Trapezfüllung einer Gruppe von Kämpferkapitellen, als deren bekanntestes Beispiel die Säulen des Parterregeschosses von S. Vitale in Ravenna gelten können (Abb. 70). Man sieht den Baum, seine Krone gebildet aus Palmettenmotiven, und die Früchte, die hier an langen Stielen herabhängen. Stamm und Krone sind durch eine Querleiste getrennt. Ich habe diese seltsame Füllung immer für persisch angesprochen [1]. Die Steine von der Akropolis zeigen eine zweite Ausstrahlung nach dem Mittelmeere. Den Beweis für die Vorliebe der persischen Kunst für dieses Motiv erbringen frühislamische Arbeiten, die z. T. durchaus im sasanidischen Fahrwasser weitergehen. Als eines der besten Beispiele führe ich hier Teile der vorderen Seitenwand des Mimbars von Kairuan vor, des wertvollsten Zeugen der iranischer Kunst des IX. Jahrhunderts [2]. Man sieht (Abb. 71) in der Reihe der drei Vertikalstreifen rechts mehrere Felder, die den Palmetten- oder Rankenbaum mit den gurkenähnlich herabhängenden Früchten



Abb. 71: Kairuan, Mimbar: Einzelheit der Vorderseite.

1) Vgl. Mschatta S. 361.

2) Vgl. Kunstchronik N. F. XVIII, Sp. 386 ff. Die gute Photographie, die ich hier bieten kann, verdanke ich Herrn Dr. E. Kühnel. Über den Mimbar und die durchbrochenen Bandornamente unten ausführlich.

zeigen[1], und mag urteilen, ob es sich nicht ursprünglich um die Weinrebe und das Kandelabermotiv[2] (wie sie in Mschatta nebeneinander vorkommen) handelte, die, seit der parthischen Zeit spielerisch weitergebildet, die seltsamsten Formen annahmen. Urform und Umbildung stehen öfter noch nebeneinander. Die zweite Gattung der Bäumchen, wie sie Abb. 68 zeigt, findet im Prinzip ihre Parallele auf der Hülse 24 des albanischen Schatzes, wo die persischen Analogien aufgezählt worden sind.

3. Parallelen in Ägypten.

Der Balkan und Ungarn sind, läßt sich annehmen, wahrscheinlich nur ein Nebenschauplatz der Entwicklung, die wir aufzufinden suchen. Wir müssen nach dem Osten gehen, um auf den eigentlichen Starkstrom zu stoßen. Den Ansatz gewinnt man — vorläufig, solange die Kenntnis des Asiatischen noch im Hauptteil auf dem Papiere steht — am besten in Ägypten, das ja, seit es aufgehört hat, selbständig in seiner Kultur zu sein, immer von Asien abhängig blieb. Tatsächlich kann dort der albanische Schatz als wichtiges Glied in eine Kette von Denkmälern eingeordnet werden, die das Vordringen des neuen „Kunstwollens" nach dem Westen, den Eintritt der „mittelalterlichen" Anschauungsweise gegenüber der antiken veranschaulichen. Sie beginnt sich schon im späten Hellenismus in diesem Sinne durchzusetzen. Ich gehe zunächst aus von dem Gestaltmotiv, der Palmettenranke, die so stark auf dem albanischen und den Keszthely-Funden vorherrscht, daß man den Eindruck der absoluten Befangenheit in diesem Gestaltenkreise bekommt. Man kann dafür drei nach Material und Technik wie dem Gebrauchszweck völlig getrennte Gruppen nachweisen.

A. Seidenstoffe. Im Jahre 1903 schon wies ich eine den Schmucksachen ähnliche Gruppe in einem ganz anderen Materiale nach, in Seidenstoffen aus Ägypten. Ich nannte sie Palmettenstoffe[3]. Abb. 72 und 73 geben Beispiele davon im Viktoria und Albert-Museum in London (Inv. Nr. 303 und 355—1887), die von der Museumverwaltung als aus Akhmim (Panopolis) stammend veröffentlicht und als vielleicht syrisch oder byzantinisch dem VII.—IX. Jahrhundert zugewiesen wurden. Man vergleiche damit die von mir ebenfalls in Ägypten erworbenen Stoffe des Kaiser Friedrich-Museums, die ich im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1903, veröffentlicht habe. Sie sind von genau der gleichen Art. Da nun noch eine ganze Anzahl von entsprechenden Stoffen vorliegt, so haben wir hier in Ägypten eine ähnlich geschlossene Gruppe von Palmettenornamenten, wie ich sie in dem albanischen Schatze zusammen mit den Funden in Ungarn und den Steinfragmenten in Athen nachgewiesen habe.

Abb. 72 zunächst zeigt das braune Schulterstück eines Gewandes. Man sieht auf diesem ägyptischen Seidenstoffe den mittleren Kreis sowohl, wie die Füllung der ihn umgebenden Halbkreislappen, ferner die Endigung und Füllung durch Ranken im Felde ringsum, wie endlich die Bordüre, bestritten durch alle möglichen geometrischen Motive vom Kreislappen zur Halb-, Bäumchen- und gesprengten Palmette, die sich ganz nach Bedarf schief auslegt, viel mannigfaltiger noch als auf den ungarischen und Balkanfunden. Andersartige Motive wie der geschweifte Palmettenwipfel, das Herz-

1) V, 5; VI, 2/3, 3/4 und 4/5. Ein Einzelfeld auch Mschatta S. 315 (= VI, 4/5).
2) Vgl. dazu Werke der Volkskunst (Wien) I S. 18f. und oben S. 26, 35f. und 71f.
3) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903) S. 153f.

blatt und Wellenglied weichen nur scheinbar vom Grundmotiv ab. In der Hauptsache ist es doch die arabeskenartig ausgebildete Palmettenranke, oder sonst irgendein in seine Teile gespaltenes oder aus solchen zusammengesetztes geometrisches Motiv, womit das ganze Muster bestritten wird. Ich habe im Jahrbuch 1903 S. 155 noch ein zweites Schulterstück aus dem Grassimuseum in Leipzig abgebildet, das neben den Palmettenmotiven Abb. 72 noch die Weintraube bringt, während ein Berliner Stück (Jahrbuch S. 160) Abb. 72 vollkommen entspricht. Für das T-förmige Motiv des Lappenrandes am inneren Kreis vgl. den oberen Rand des Kruges von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 59).

Abb. 73 zeigt einen runden Einsatz mit grünem Muster, das sehr häufig gefunden wird und in den verschiedenen Exemplaren so genau übereinstimmt, daß ich z. B.



Abb. 72: London, Victoria and Albert-Museum: Seidenstoff aus Ägypten.

hier die Beschreibung zweier Berliner Stücke (Jahrbuch S. 154) wiederholen kann, ohne irgend etwas Wesentliches am Text ändern zu müssen.

Inmitten des Medaillons sehen wir eine Art Baum. Der Stamm entwickelt sich aus eckigem Ansatz und entsendet zunächst nach beiden Seiten — das Muster baut sich durchweg rein symmetrisch auf — je eine Halbpalmette, zwischen deren Lappen eine kurze Ranke von Efeuart hervorkommt. Über diesem Zweige liegt ein zweiter, der auf langem Stiel eine Art Blatt trägt, dessen Form aus neupersischen Stoffen sehr bekannt ist. Man hat sie Palmwipfel, geschweiftes Mandelmotiv und ähnlich genannt. Sie ist unten rund, oben asymmetrisch spitz, mit stark geschweiften Rändern. Diese werden gebildet von einer Reihe großer Punkte oder Knöpfe zwischen Randstreifen. Das Innenfeld ist durch ein unregelmäßiges Schuppenmuster gefüllt. Es folgen den Stamm aufwärts kleine Blätter und eine langgestielte Traube (?), dann eine Art Krone, die in drei Stielen hervorwächst aus flügelartig auseinandergelegten Halbpalmetten. Der mittlere Stamm bildet zunächst eine Verdickung, von der langgestielt kleine Herzblätter nach oben, Dreiblätter nach unten gehen. Den Abschluß bildet eine Rosette mit sieben runden Lappen, denen innen ein Siebeneck mit kon-

kaven Seiten entspricht. Es umschließt ein Fünfblatt und entsendet aus den Ecken in die Rundlappen abwechselnd dreimal eine Palmette, viermal eine auf die Spitze gestellte Herzform mit Kelchblättern. Die Seitenzweige der Krone verlaufen zunächst wagerecht und richten sich dann mit einem ähnlichen Palmwipfel auf, wie er im unteren Teile beschrieben wurde; nur ist er von einem Kelch runder Lappen umfaßt, über denen sich der Wipfel nach innen statt nach außen umbiegt. Auch hier ist der Rand punktiert und das Innenfeld geschuppt. Das ganze Medaillon wird umzogen von



Abb. 73: London, Victoria and Albert-Museum: Seidenstoff aus Ägypten.

einem Streifen, der im Gegensatz zum Hauptfelde, worin das Muster hell auf dunklem Grund erscheint, dunkel auf hellem Grund eine Palmettenranke zeigt: S-förmig geschweifte Wellenglieder, symmetrisch abgesetzt, darin nach oben und unten dreilappige Füllungen; ein eigentlicher Palmettenstiel fehlt also.

Ich beschränke mich auf die Vorführung dieser beiden Beispiele und bitte im übrigen den Jahrbuch-Aufsatz heranzuziehen. Heute ist insbesondere hervorzuheben, daß die Füllung des Rundmedaillons besorgt wird von dem gleichen Baumtypus, den ich S. 75 auf den Steinen der Akropolis, an Kapitellen und dem Mimbar von Kairuan (Abb. 70 f.) besprochen habe, nur ist der „Baum“ hier reicher gebildet und weist so ausgesprochen die flächenfüllende Absicht in Ausgestaltung der Motive auf,

daß er gut als Übergang zu den unten zu besprechenden rein iranischen Beispielen verwendet werden kann. Die wie Bänder flatternden großen seitlichen Wipfel und die Streckung der Lappen auf dem Schulterstück Abb. 72 ist dafür bezeichnend.

Neuerdings hat ein Praktiker, der Direktor des Kunstgewerbemuseums in Berlin, Otto von Falke, in seiner Kunstgeschichte der Seidenweberei I S. 43 ff. diese Gruppe behandelt, ohne deren erste Zusammenstellung im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen zu erwähnen. Er urteilt, als wenn seit Jakobsthals Theorien über das antike Ornament nichts gearbeitet worden wäre. Für Falke sind die Palmettenstoffe eine Schöpfung der ägyptischen Weber von Panopolis; alle Elemente ihres Rankenwerkes gingen — siehe Riegl — auf antike, nicht auf persische oder sonstige orientalische Formen zurück. Hier sei nur ganz kurz aufmerksam gemacht darauf, daß man nicht mit Falke den Palmettenrand dieser Stoffe auf die intermittierende antike Wellenranke zurückführen darf, sondern ihre arabeske Tendenz erkennen muß darin, daß immer der unterste, größte Lappen für die folgende Palmette zugleich gilt[1]. Auch sollte für die spätrömische Zeit nicht mehr auf die Arazeentheorie von Jakobsthal zurückgegriffen werden. Falke wird schon dadurch widerlegt, daß seine örtlich auf Panopolis eingeschränkte[2] und in das VI. Jahrhundert datierte Gruppe in Ägypten nicht allein steht. So hat sie zunächst im Gestaltmotiv ihre Parallele auf den altarabischen Grabsteinen von Kairo, die ich schon im Jahre 1911 für jeden Forscher zugänglich, ausgestattet mit einer reichen Auswahl von Abbildungen veröffentlicht habe[3]. Falke hat sich auch darum nicht gekümmert. Mit solcher flüchtigen Arbeit, die sich den Anschein der Wissenschaftlichkeit gibt, muß dann unsereins rechnen, will er nicht in die gleiche Unterlassungssünde verfallen wie der Vorgänger.

B. Grabstelen. Damit gehe ich auf die zweite Palmettengruppe in Ägypten über. Ich habe a. a. O. die Ranke der Stelen nach Gruppen gegliedert, kann mir also hier die Begründung dieser Systematik ersparen. Je eine Probe für jede Gruppe möge genügen. Ich gebe zunächst zur Klarstellung von Material und Technik dieser Grabsteine eine Originalaufnahme Abb. 74. Die Stelen sind als hohe Rechtecke in Kalkstein gearbeitet, die Ornamente umgeben die Schrift von oben her mit einer Krönung als Gehänge und sind wie die Schrift flach eingegraben. Ihre Datierungen schwanken zwischen 190—355 d. H. (809—966 n. Chr.). Sie kommen nur in Kairo vor, eine zweite Gruppe in Assuan ist in Sandstein ohne jedes Ornament gearbeitet. Die in Abb. 74 gegebene Stele ist vom J. 207 d. H. (822 n. Chr.) datiert und zeigt das zweite Lieblingsmotiv dieser Grabsteine, Wellenglieder kettenartig verschlungen, bisweilen von Punkten begleitet. Nur oben in der Krönung treten Palmetten hinzu.

---

1) Hätte Falke den Vergleich mit dem Sarkophag Riccardi (Orient oder Rom S. 52) und Spalato (Riegl, Stilfragen S. 253) nicht in oberflächlicher Art durchgeführt, dann würde er bemerkt haben, daß dort die Abbindung der Palmette unten und die Einschiebung des von der Palmette unabhängigen Wellengliedes der Ranke bezeichnend ist. Damit hat die Art der Palmettenstoffe nur dem Scheine nach zu tun.

2) Während meiner letzten Anwesenheit in Ägypten brachten Händler solche Seidenstoffe aus dem Fajum. Ein Stück, das Muster gelb auf rotem Grunde, ist in meinem Besitz. Es ist quadratisch 21×21 cm, entspricht vollkommen Abb. 73, weist aber noch die Zwickelfüllungen auf, die dem Mittelmedaillon von Abb. 72 ähneln, dazu eine Bordure zuseiten des Baumes.

3) Der Islam II 305 ff. Vgl. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlgn. XXV (1903) S. 283 f. Combe bereitete 1912 eine Monographie über die Inschriften und Ornamente der Grabstelen vor.

Man wird hier schon den Eindruck gewinnen, daß es sich bei diesem Schmuck ausschließlich um geometrische Motive handelt und eine Verbindung mit der Antike nicht notwendig vorliegen muß.

Ich gehe nun auf die verschiedenen Palmettenornamente der großen Masse dieser Grabsteine ein und bemerke, daß sie im Original nicht gleich Abb. 74 hell auf dunkel, sondern wie in den nachfolgenden Abbildungen dunkel auf der hellen Vorderfläche des Steines erscheinen.



Abb. 74: Arabische Grabstele vom J. 822. (Nach Moritz, Arabic Palaeography Taf. 111.)

I. Ranken mit verkümmerten Vollpalmetten Abb. 75. Die durchlaufende Wellenlinie entsendet in jede Hebung und Senkung langgestielte Palmetten, die sehr flüchtig und roh geritzt sind und bisweilen wie Bäumchen in streng stilisierten Stickereien aussehen. Dazu eine überreiche Krönung, deren Gerippe die beiden schrägen Linien und die in der Mitte aufragende Gerade bilden. Diese trägt ein efeuartiges Blatt[1] mit zwei Schlitzen und zweigt Ganzpalmetten ab. Die Schrägen sind doppelt: nach innen richten sich Halbpalmetten auf, nach außen fallen Ranken mit je drei Bäumchen herab, wovon zwei ganz unorganisch zurückwachsen. Das Spielerisch-Dekorative der ganzen Art drängt sich deutlich auf. Vgl. den indischen Batikstoff S. 73.

II. Ranken mit Halbpalmetten. Abb. 31 und 32 S. 30. Diese Art überwiegt weitaus, bildet also die Hauptmasse der Ornamente unserer Grabsteine. Dabei zeigen sich gerade in dieser Gruppe die meisten Varianten. Typische Mittelkrönung: auf der Wellenhebung stehen radial ohne organische Verbindung drei Linien auf, die seitlichen schräg, als Halbpalmetten gebildet, die mittlere gegen das obere Ende durch ein Diagonalkreuz belebt, ähnlich den Bäumchen in Gruppe I. Die seitlichen Halbpalmetten in ihrer stabartigen Bildung auffallend verwandt mit Nr. 17 (S. 29) des albanischen Schatzes.

1) Vgl. die ähnliche Zusammenstellung auf den albanischen Beschlägen Nr. 19—22 und den ungarischen Beschlägen S. 34—37. Unten wird noch ein weiteres Beispiel aus Keszthely vorzuführen und auf die seltsame Rolle der Vollpalmette näher einzugehen sein. Vgl. auch Hampel III, Taf. 199, 20.

Die Ornamente sind durch Randlinien und Sterne aus zwei Dreiecken ergänzt. Ich gebe in Abb. 76 noch ein Beispiel der Welle mit Halbpalmetten, um zu zeigen, bis zu welchem Grade der Vollendung diese bisweilen trotz aller flüchtigen Technik durchgeführt sein können. Es ist eine Stele vom J. 217 d. H. (832/3 n. Chr.). Interessant ist die Eckkrönung, sie verleugnet nicht die Einwirkung der kufischen Kalligraphie. Die rechte Halbpalmette geht in das Kettengehänge des Randes über.

III. Ranke mit Zwickelzapfen, Abb. 77. Da, wo die Halbpalmette von der Welle abzweigt, sitzt ein runder Zapfen. Die Ranken vereinigen sich an der Ecke und gehen wieder in zwei Halbpalmetten symmetrisch auseinander. Die Mittel-

Typus I



Abb. 75: Kairo, Arabisches Museum: Krönung einer Grabstele.

Typus II

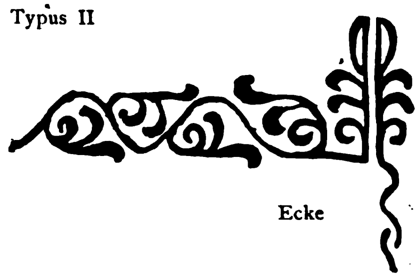


Abb. 76: Kairo, Arabisches Museum: Ornament einer Grabstele vom J. 832.

krönung nach dem beschriebenen Typus · nur liegen die Querarme der Mittelhasta hier parallel wagrecht. Das ganze Gebilde sitzt ganz unorganisch auf einer Halbpalmette. Offenbar war bei Anlage der Ranke auf die Mitte keine Rücksicht genommen worden. Zwischen Ecke und Mitte sind je zwei dem Mittelgliede der Krönung entsprechende Bäumchen als Streumotive eingeschoben.

Typus III



Abb. 77: Kairo, Arabisches Museum: Ornament einer Grabstele.

IV. Ranken mit gewellten Halbpalmetten, Abb. 78. Die Halbpalmette sendet ihre Lappen nicht wie bisher nach innen der Biegung des Wellenstieles zu, sondern nach außen; es muß daher die Halbpalmette die Rundung des Hauptstieles mitmachen. Sie wird dadurch in die Länge gezogen, behält aber ihre dreilappige Bildung bei. Die Stele ist datiert vom J. 218 d. H. (833 n. Chr., Jan.). Ornamentales Hauptstück. Die Ranke mit den nach rechts gewellten Halbpalmetten bildet den oberen Rand und trägt eine mächtige Mittelkrönung, Eckakroterien und dazwischen Rosetten. Die ganze Anlage ist offenbar für den Ansatz der Mittelkrönung durchkomponiert; es fällt daher auf, daß die Ranke trotzdem nach einer Richtung läuft, statt sich symmetrisch nach beiden Seiten zu entwickeln. In der Mitte richten sich die Wellentäler zu einer Spitze auf, die der Krönung als Träger dient. Man sieht zunächst je zwei breite Lappen, die sich unmittelbar an den Rankenstiel legen, also mit dem Stiel verwachsen scheinen. Die Krönung setzt sich wieder aus drei Teilen zusammen, den

beiden hier sehr groß geratenen schrägen Halbpalmetten, die mit den für die kufische Kalligraphie bezeichnenden dreieckigen Blattausschnitten enden. In der Mitte eine reiche Rankenbildung zu Seiten einer lanzettförmigen Spitze[1]. Die Ecken zeigen wieder senkrecht stehende Halbpalmetten, diesmal einfach. Zwischen der Mitte und den Ecken sitzen links eine Rosette, rechts ein Stern, beide roh ausgeführt. Am Rande rechts sieht man an der Stele eine Ranke mit Dreiblättern oder Trauben.

V. Ranken mit gewellten Doppelhalbpalmetten, Abb. 79. Die Wellenlinie wird sowohl in den Hebungen wie in den Senkungen gefüllt durch einwärts gelegte Voll-, d. h. doppelte Halbpalmetten, die sich, mit den Lappen nach innen, zu einem Bogen parallel zur Hauptwelle verbinden. Vereinzelt einmal nur ist dieses Gebilde

Typus IV



Abb. 78: Kairo, Arabisches Museum: Ornament einer Grabstele vom J. 833 n. Chr.



Typus V



Abb. 79: Kairo, Arabisches Museum: Krönung einer Grabstele.

mit dem Stamm verwachsen. Es entsteht dadurch eine der vorhergehenden Art verwandte, ebenfalls reich gefüllte Ranke. Die Ranke mit Doppelhalbpalmetten tritt in diesem Beispiel in typischer Reinheit auf, die Umrisse sind dabei freilich besonders unsauber, wie ausgesprengt. Die Krönung ohne jede Berührung darüber schwebend: zunächst eine Wellenlinie mit je zwei angehängten Bäumchen und darin groß eine gesprengte Doppelhalbpalmette, worüber eingestreut ein Ring und Punkte.

VI. Die Palmettenwelle. Eine Stele (Abb. 80) vom J. 225 d. H. (839 n. Chr., Nov.) zeigt diejenige Form der Palmettenranke, welche sich von selbst ergab, sobald man über die gewellten Halbpalmetten mit nach außen gekehrten Lappen einen Schritt zur Vereinfachung weiterging: dann mußte der eigene Stiel der Halbpalmette wegfallen und

1) Vgl. damit die auffallende Ähnlichkeit auf dem Beschläg aus Keszthely bei Hampel, Altert. I. S. 570. Auch in Abb. 72 wird man am Rande des Mittelmedallions ähnliches finden, annähernd auch am Rande des Goldkruges oben Abb. 56. Die Lappen am Ansatz sind nach Abb. 87 Kreislappen.

die Lappen direkt vom Hauptstiel abzweigen. Daß diese in der Stele vom J. 839 n. Chr. vorliegende Art nicht etwa mit der einfachen Kreislappen-Ranke S. 25f. zu verwechseln ist, beweist die ständige Zweizahl der Lappen und die Verbindung mit der üblichen Krönung und kufischen Eckbildung aus Halbpalmetten. Die Ranke ist durch Linien gesäumt. Unter der Mittelkrönung eine andere von einem kleinen Fragment.

Die Grabsteine von Kairo und die Seidenstoffe, die Falke auf Panopolis zurückführen will, die einen islamisch, die andern nach den darauf vorkommenden Namen Josef und Zacharias christlich, stehen sich in einzelnen Motiven so nahe, daß man sie gern als aus einer Quelle stammend nachweisen möchte. Davon später. Hier seien nur einige der selbst noch im Rahmen des gleichen Gestaltmotivs, der Palmette, auffallenden Übereinstimmungen hervorgehoben. Der Randstreifen von Abb. 72 und 73 z. B. wird gebildet durch eine abgesetzte Palmettenranke, die in der oben aufgestellten Reihe von Motiven der Stelen etwa zwischen Gruppe V und VI unterzubringen wäre. Wir sehen Vollpalmetten mit einwärts gelegten Lappen, ähnlich Abb. 79, aber in der

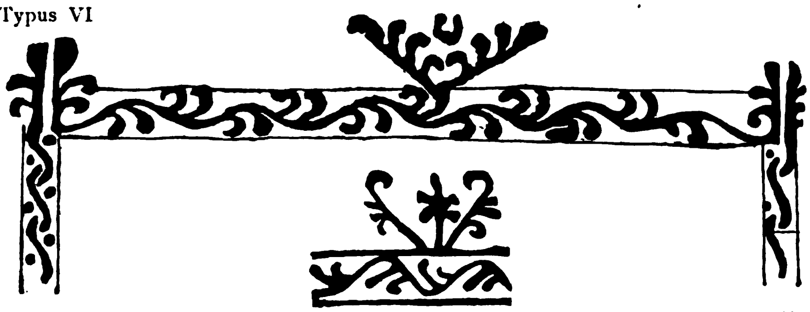


Abb. 80: Kairo, Arabisches Museum: Ornament einer Grabstele vom J. 839 n. Chr. (Darunter ein anderes Beispiel.)

Art von 80 durch Verwendung eines Lappens wenn auch nicht zu der nach einer Richtung, so doch abgesetzt fortlaufenden Welle verbunden. Doch fügt sich nicht nur dieses Randmotiv in die Reihe der Stelenornamente ein. Läßt man von den die Mittelfläche der Stoffe füllenden die auf farbige Wirkung berechneten Motive, wie den asymmetrischen Palmettenwipfel und das gleichseitige Palmettenherzblatt weg, so bleiben Motive, die sich sehr stark den Stelenornamenten nähern. In den Radien des Mittelkreises Abb. 72 strahlen jene langgestielten, bäumchenartigen Vollpalmetten mit nach auswärts gerichteten Lappen aus, die typisch für Gruppe I der Stelenornamente sind. Sie setzen in Abb. 75 an den Wellenstiel und stehen in Abb. 77 ähnlich oben auf der Randlinie wie auf dem Stoff im Zwickel der großen Rankenbogen. Vor allem aber lassen die Palmettenstoffe die eigenartigen Mittelkrönungen der Stelen latent erscheinen. Sie sind dort nicht streifenkrönend, sondern flächenfüllend verwendet, bei 72 in den Ecken, bei 73 im Mittellot.

Die Krönung besteht meist aus den schräg auseinandergelegten Hälften einer Palmette mit nach innen (Abb. 75, 78, 80) oder außen (Abb. 31, 32, 77, 79) gehenden Lappen; öfter ist eine Bäumchenpalmette als Füllung genommen. In dem Seidenstoffmuster Abb. 72 stellen große Bogen eine achtteilige Rosette her und laufen, gefüllt mit Wipfeln, in Palmetten und Herzblätter zusammen; in die Eckzwickel wächst

genau wie in der Krönung der Stelen die gesprengte Palmette herein. Wir begegnen auf den Stoffen wie auf den Stelen derselben Freiheit in Anwendung aller nur denkbaren Palmettenmotive. Man betrachte daraufhin nur die Einfälle auf den Stelen in Abb. 74, 75 und 81. Von besonderem Interesse ist Abb. 78, weil sich ihre Krönung im Prinzip unmittelbar anschließt an das beliebteste zur Füllung von Medaillons verwendete Palmettenmuster der Seidenstoffe[1]. Bezeichnend ist (Abb. 73) der „Baum", ein kandelaberartiges Aufeinandertürmen von allerhand Palmettenmotiven. Seitlich zweigen die großen farbigen Palmettenwipfel ab, dazwischen legen sich Halbpalmetten auseinander und stellenweise ist der Stiel ersetzt durch ovale oder rautenähnliche Zwischenstücke. Nach demselben Prinzip baut sich die Krönung Abb. 78 auf. In der Mitte ist eine Raute gebildet, darüber und darunter legen sich ovale Lappen auseinander, oben ranken um eine Lanzettspitze Palmettenranken aus. Von besonderem Interesse sind die großen schrägstehenden Motive, die, Palmwipfeln vergleichbar, sich wie auf der Stele Abb. 80 oben auseinanderlegen. An ihnen begegnet jene keilförmige Umbildung der Spitzen, die vielleicht den Schlüssel zur Herleitung der Gattung liefert.



Abb. 81: Kairo, Arabisches Museum: Ornamentkrönung einer Grabstele.

In der ausführlichen Aufzählung der einzelnen Ornamente in der Zeitschrift „Der Islam" II wurde diese für die Endigung kufischer Buchstaben bezeichnende Umbildung der Palmettenspitze öfter erwähnt (Abb. 78). Das beste Beispiel bietet 16[2], wo die an die Ränder gelegten Halbpalmetten rautenförmig endigen. Ähnlich einmal bei 26. Am auffallendsten ist die Tatsache gerade an 22 (Abb. 78), wo die kufische Endigung auch an der Ecklösung links begegnet. Es steht wohl außer Zweifel, daß die entsprechenden Akroterien von 12 (Abb. 76), 14, 22 (Abb. 78) und 25 (Abb. 80) aus paarweis vertikal gestellten Halbpalmetten oder 7 mit einer doppelspitzigen Vollpalmette durch die entsprechenden Motive der kufischen Schrift eingegeben sind. Es stellt sich also heraus, daß die Ornamentik der Stelen zwar den Mustern der Stoffe auf das engste verwandt ist, aber ihre Eigenart durch die Hand des Kalligraphen erhält. Der Schnörkel am Ende der Leiste 5, die Ecklösung von 26 und 29 oder die Endigung auf Stele 28 sind direkt Belege kalligraphischer Übung. Davon unten mehr. Man erinnere sich hier nur noch der Tatsache, daß oben S. 77 (Amida S. 371) unter den Beispielen von der Akropolis zu Athen auch eine Löwenplatte mit kufischem Schriftornament genannt wurde.

Die vorgeführte Reihe von Ornamenten der ältesten arabischen Grabsteine wird vielleicht den Eindruck erwecken, daß es darauf ankäme, nachzuweisen, wo zuerst die scheinbar hellenistische Palmettenranke mit der arabischen Schrift in Verbindung trat. Es müßte das in einem Gebiete geschehen sein, wo sich die geometrische Ranke mit dem Kreislappen, erweitert zur Palmette, besonderer oder ausschließlicher Geltung

1) Vgl. dazu auch die verkümmerte Spitze und den rechten Randlappen am Fuße bei Hampel I S. 570.
2) Ich zitiere die dortigen Nummern, weil im „Islam" zahlreichere Belege gegeben sind.

erfreute und zugleich ein schöpferisches Kulturzentrum der islamischen Welt entstand. In Ägypten war das, wenn man die Denkmäler heimischer Kunst in koptischen Kirchen und auf Grabsteinen vergleicht, gewiß nicht der Fall. Was wir im vorliegenden Buche an Denkmälern vom Nil besprechen, ist entweder wie Seide Import, vielleicht im Wege des Weltverkehrs Nachahmung, oder wie die Grabstelen in Kairo von den türkischen Tuluniden auf dem Nomadenwege mitgebrachtes älteres Kulturgut. Dafür wird die letzte Gruppe, die ich für die Kreislappenranke in Ägypten nachweisen kann, den entscheidenden Beleg bringen. Über die türkische Kalligraphie unten S. 173 mehr.



Abb. 82: Kairo, Arabisches Museum: Geschnitztes Brett.

C. Holzarbeiten. Wir haben zwei Gruppen von Kunstwerken kennen gelernt, die sich im Schmuck so gut wie ausschließlich auf Palmettenmotive beschränken. Das geradezu ängstliche Ausschließen jeder anderen Gattung — außer der Kette — fällt hier ebenso auf wie an den Schmucksachen aus Albanien und Ungarn. Nun liefert aber der trockene Boden Ägyptens in dieser Richtung noch mehr: Nicht nur das Gestaltmotiv der Ornamentgruppe findet sich dort, auch die technisch-formale Eigenart der Goldsachen aus Albanien, der Schrägschnitt, läßt sich am Nil und zwar in weiter Verbreitung nachweisen. Das ist auch Riegl nicht entgangen[1]. Es handelt sich um Bretter, die zum Teil aus dem trockenen Sande wieder an das Tageslicht kamen, zum Teil aber noch an ihrer alten Stelle im Rahmen der Architektur erhalten sind. Ich will hier und S. 175 einen Teil dieser Denkmäler vorführen, (soweit diese noch nicht in den Schriften über koptische Kunst S. 159f. und Mschatta S. 265 veröffentlicht sind), muß aber wenigstens auf die Hauptgruppe hier schon ausführlicher eingehen.

Abb. 82 zeigt das Fragment einer Füllung, im arabischen Museum zu Kairo, 16×70 cm groß. Berücksichtigt man das Prinzip der Symmetrie, nach dem das Stück geschmückt ist, so war es ursprünglich 25×70 cm groß[2]. Den Rand bildet eine Palmettenranke, die im Gegensatz zu ihren Parallelen auf altarabischen Grabsteinen nicht geritzt, sondern in reinem Relief gearbeitet ist. Mit dünnen Stielen und breiten Halbpalmetten geschnitten, haben einzelne Lappen jenen eckigen Schnitt, den man schon auf Grabsteinen öfter als dem Charakter arabischer Schrift entsprechend beobachtet hat. Die Ranke teilt die Tafel in zwei Felder, ein kleineres quadratisches oben und ein Längsfeld unten. Die Muster, die in diese Felder eingeschnitten sind, treten neben der Ranke deutlich in ihrer technischen Eigentümlichkeit hervor. War beim Randornament der Grund gleichmäßig vertieft und die Form scharf umrissen in der Vorderfläche des Reliefs stehen gelassen, so ist bei den Füllungen eigent-

1) Er gibt zwei Beispiele bei Behandlung des Keilschnittes „Spätrömische Kunstindustrie“ S. 164.
2) Wobei nicht gerechnet ist, daß sich das Brett auch nach unten fortsetzte.

lich wieder eine Technik gehandhabt, die dem auf den Grabsteinen üblichen Einkratzen verwandt ist. Auch hier wurde das Ornament in seinem Linienzuge aufgetragen, dann aber so vertieft, daß das Messer der Linie beiderseits geneigt folgte: so entstand eine im Durchschnitt dreieckig vertiefte Linie, deren Grat den imaginären Reliefgrund berührt und darauf die ursprünglich auf der Vorderfläche skizzierte Ornamentlinie zieht.

Ist nun diese Linie oder das, was sie umschließt, die Hauptsache an diesen Ornamenten? Riegl schon hat diese Frage gestellt. Nehmen wir das untere Feld: da läuft die Linie von der Ecke links oben in kurzem Bogen nach der Mitte, wo sie abgebunden ist und zieht sich dann wieder ausbauchend nach unten, ohne nochmals den seitlichen Rand zu berühren. Unten biegt sie kurz nach innen um und — hier tritt nun mit einem Mal ein Wechsel ein — wir folgen nicht mehr dem Verlauf der Linie im Grunde, sondern sehen füllend ein dreiteiliges Blatt, das sie umschließt. Prüft man weiter, so werden sich die beiden Schnörkel, die oben seitlich lotrecht und wagrecht eingeschnitten sind und den Schwung des Umrisses eines halben Efeublattes haben, schwerlich anders denn als Zierlinien nehmen lassen: schöne Linien — ich nenne sie S. 173 f. Schnörkel — symmetrisch angeordnet, ohne daß der von ihnen umschlossenen Form ein anderer selbständiger Wert zukäme als etwa der des uns geläufigen Kreislappens; nur ist er hier zugespitzt. — Das Ornament oben im Quadrate fängt am oberen Rande an wie im unteren Felde; die Schräge nach der Mitte zu biegt dann im Schwunge eines Fragezeichens nach außen um. Auf dem herzförmigen Mittelschilde, den diese und zwei Schnörkel oben umschließen, sind Linien eingeritzt.



Abb. 83: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Geschnitzter Türflügel aus Kairo.

Das Ornament des unteren Feldes kehrt fast genau gleich wieder in den beiden Füllungen einer kleinen Tür Abb. 83[1], die ich im Chan el-Chalil zu Kairo für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erwarb. Sie ist 0,730×0,252 m groß und massiv in einem Stück gearbeitet. Der Schnitt ist energischer als bei Abb. 82 und die Füllung des mittleren Schildes unten eine andere. Eingekerbte Striche und kleine gestanzte Punkte (vgl. Abb. 79) beleben die blattartigen Teile zwischen den Schnörkeln, die oben geradezu wuchern.

In den Kgl. Museen in Berlin befindet sich jetzt auch ein im Kairiner Kunsthandel erworbenes Stück Abb. 84, das, 0,636×0,220 bzw. 0,135 m groß, oben eine Art Zinne zeigt, die sich nach unten verbreitert und unregelmäßig abschließt; es war also da wohl verdeckt. Das Ornament zeigt in der Hauptsache einen Schnörkelzug,

1) Ich gebe das unrichtig photographierte Stück in verkehrtem Licht, um den Vergleich nicht zu erschweren. Nr. 336, das folgende Stück Nr. 335 meines Inventars.

der dem der vorhergehenden Stücke verwandt ist. Abb. 85 zeigt den Typus dieser Gruppe in seltener Reinheit. Das Brett vereinigt die Schnörkelzüge der beiden Felder von 82 in einem Felde. Das Stück ist durch Schenkung von Herz-Pascha an Berlin übergegangen. Es ist 0,528×0,115 m groß und zeigt auf allen Seiten Falzansätze, ist also eine Füllung. Wir sehen oben zunächst die beiden von der Mitte aus nach oben geöffneten Schnörkel. Dann gehen von den Ecken Linien schräg nach der Mitte unten. Den Zwickeln, die sie mit den Rändern bilden, ist durch je zwei Querschnitte der Charakter von Blättern gegeben. Der mittlere Schild zeigt drei Schlitze mit kleinen Kreisenden, die seine Fläche beleben. Dieser ganze Oberteil sitzt auf den ein-



Abb. 84: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Geschnitztes Brett aus Kairo.



Abb. 85: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Geschnitztes Brett aus Kairo.



Abb. 86: Paris, Louvre: Geschnitztes Brett.

gerollten Enden eines Schnörkelzuges, der ziemlich genau dem im unteren Felde des vorher beschriebenen Stückes ähnlich ist; die Flächen sind wie oben durch Kreise und Schlitze belebt. Dieses Stück hat in meinem Inventar Nr. 359.

Eigenartig ist eine Tafel des Louvre[1] (Abb. 86), die einst mit anderen zusammen eine Täfelung bildete. Der obere Rand steigt im Bogen an; dementsprechend entwickelt sich auch das durch ein flaches Band gegliederte Ornament. Es bildet nach links oben eine Schleife, in der ein Vogelkopf mit Halsband und Schnörkelschnabel erscheint. Dann folgt in der Spitze ein halbes Dreiblatt, das nächste Brett links

1) 0,80 m hoch, 0,40 m breit. Ich verdanke die photographische Aufnahme Max van Berchem. Vgl. Migeon, Manuel d'art musulman II S. 90.

könnte im Gegensinn ergänzt werden. Man bekäme dann eine spitzbogige Lünette. Nach rechts hin sind die Felder mit Schnörkelornamenten im typischen Schrägschnitt ausgeführt. Unter dem Vogelhalse die charakteristische „Sporenblüte", daneben Kreislappen und oben rechts das trompetenförmige „Doppelschnörkelblatt".

Überblickt man die vorgeführte Gruppe von Brettern, so erscheinen die Ornamente auf den ersten Blick seltsam. Sieht man genauer zu, so findet sich auch da der geometrische Schnörkel und der Schrägschnitt, dazu der Kreislappen als Füllung, aber so sonderbar verwendet, daß Gebilde zustande kommen, die nichts mit der



Abb. 87: Altkairo, Tür im Turm der Georgskirche: Füllungen.

Ornamentgruppe aus Ungarn und Albanien zu tun zu haben scheinen. Und doch ist der Geist der gleiche; nur ist die Richtung, die bei dem albanischen Funde angeschlagen war und, kurz gesagt, auf Verdrängung alles (im antiken Geiste dem Motiv als Unterlage dienenden) Grundes hinauslief, hier geflissentlich zum Prinzip erhoben. Der Grund wird nicht in Flächen gezeigt, sondern lediglich durch Linien angedeutet, die, im Schrägschnitt vertieft, wie Schnörkel auf dem Grunde gezogen erscheinen. Es kehrt immer die langgezogene Kurve wieder, in deren Zwickeln Schnörkel liegen: sie sind nichts anderes als die — hier zugespitzten — Kreislappen im Ornament des albanischen Schatzes. Zwischen beiden Gruppen liegen Jahrhunderte.

Ein reiches Bild dieser — man könnte sagen abstrakten — Schrägschnitt-Ornamentik zeigen die Türfüllungen Abb. 87, die ich im Winter 1900/1 an ihrer alten Stelle in einem der Türme von Kasr esch-Schama'a bei Altkairo unter der heutigen

Georgskirche fand. Es handelt sich um zwei von zehn Türfüllungen[1]. Wir sehen einen etwa dreieckigen Schild unten; er hebt sich in seiner durch den Schnitt wie weich gepolsterten Fläche auffällig von den tief eingeschnittenen symmetrischen Linienzügen ab, die sich besonders oben in reicher Verschnörkelung auftürmen. Zunächst geht eine Hauptlinie, in Vasenform abgestuft, nach der oberen Ecke, wo sie wie eine Ranke mit einem kurzen, spitzen Blatt endet und nach der Mitte zu einen Schnörkel entsendet, der mit einem zweiten zusammen zur Umrahmung einer Form wird, die ich das „Doppelschnörkelblatt“ nenne, entsprechend der Halbpalmette des albanischen Fundes. An der Basis zwei Volutenschnörkel, die einer trompetenartigen Erweiterung Platz lassen und durch einen flachen Bogen verbunden sind. Man wird in unserer Füllung vier Paare solcher Schnörkelblätter finden, wenn man nur beachtet, daß durch Verschiebungen in der Stellung der Schnörkel — je nachdem sie mehr horizontal oder vertikal zur Mittelachse stehen — verschiedene Arten desselben Typus entstehen. Die obersten legen sich schräg in die Ecken, das folgende Paar scheint herabzuhängen, das nächste darunter bildet die wagrechte Oberkante des Schildes, das vierte legt sich seitlich an den Fuß der Schrägen. Dazwischen schön geschwungene verbindende Linien, so oben in der Mitte ein T-förmiger Linienzug[2], der auf zwei Schnörkeln aufsteht, und unten ein anderer, der sich aufrichtend das Schnörkelblatt umzieht, ähnlich wie im quadratischen Oberteil von Abb. 82. Beachtenswert ist noch der Abschluß des Schmuckes unten in den Ecken. Wir sehen da in der Mitte zwei sich berührende Schnörkel, die im Bogen nach oben dem Rande zu streben und in der Eckmasse als „Sporenblüten“ gebildet sind. Zu beachten sind auch noch die am Ursprunge des Schildes gezogenen Doppelbogen und Einkerbungen darunter.



Abb. 88: Deir es-Surjani: Türfüllung.

Die Tür von Kasr esch-Schama'a war zu der Zeit, als ich sie aufnahm, fast vollständig erhalten. Von ihrer Art gibt es eine ganze Reihe Beispiele in Ägypten, sowohl in christlicher Zeit wie aus islamischen Denkmälern. Ich erwähne hier nur noch zwei Exemplare. Es sind ebenfalls Türen. Die eine Abb. 88 fand ich 1901 in der Bibliothekskammer des Kasr im Deir es-Surjani[3] aufbewahrt. Der eine, nur teilweise erhaltene Flügel ist 2,16 m lang und hat Füllungen von 0,50 m Höhe. Diese sind mit (bis zu 2,5 cm tief ausgehobenen) Schnörkelornamenten im Schrägschnitt ausgefüllt, in deren Mitte unten[4] wieder der schöne dreieckige Schild in Form eines Pokals

---

1) Ein sehr zerstörtes Feld im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 334 meines Inventars). Das einzelne Feld ist 0,499×0,228 m groß. Die Kirche selbst ist inzwischen abgebrannt und jetzt prächtig wieder aufgebaut.

2) wie in Abb. 59 auf dem Kruge von Nagy-Szent-Miklos. Vgl. auch Abb. 82 und die Krönung der Stele Abb. 78.

3) Vgl. Oriens christianus I (1901) S. 356f.

4) Ich habe auch diese Abbildung trotz der falschen Beleuchtung umgedreht. Am Original oben.

auftritt. Er erscheint wie stehend auf einem Fuß, von dem sich Schnörkelblätter nach der Seite ranken, während darüber andere aufgelöst ihre Spitzen über den Schild hinweggehen lassen. Oben sieht man eine reiche Zusammenstellung von halben und ganzen Schnörkelblättern, die sich auf mannigfache Art einrollen. — Beachtenswert ist, daß auf dem Schilde ein gesondertes Feld mit einer Palmette ausgespart ist, ein Motiv, das unmittelbar überleitet auf die reich verzierten Schilde der Tür des Hakim (996—1020), die ich hier nicht abbilde, weil sie wiederholt veröffentlicht ist[1]. Sie leitet bereits über auf die den Schrägschnitt aufgebenden reichen Türen, als deren typischer Vertreter die Martorana-Tür in Palermo bekannt ist. Das Jahr 1000 gibt etwa die letzte Grenze der reinen Schrägschnittarbeiten in Ägypten.

Zur Datierung dieser Holzarbeiten ist im übrigen folgendes zu bemerken. Die Einzelstücke, die ich oben veröffentlichte, stammen zumeist aus den 1894 gemachten Ausgrabungen von Ain es-Sira und sind nach den mit ihnen zugleich gefundenen Grabsteinen von 228, 250 und 268 d. H. (842, 864 und 881 n. Chr.) in das IX. Jahrh. datiert. Einen wertvollen zeitlichen Beleg bilden auch die Ornamente auf der Rückseite von



Abb. 89: Kairo, Arabisches Museum: Rückseite arabischer Bretter vom Jahre 1216.

Brettern, die 1216 wieder verwendet wurden. Drei stehen im Museum zu Kairo, eines im Viktoria and Albert-Museum zu London. Sie stammen von der Brüstung eines Grabes der Moschee des Sadat et-Talba bei der berühmten Moschee des Imam esch-Schafi'i und sind inschriftlich datiert 613 d. H. (1216 n. Chr.). Sie zeigen das reich entwickelte Arabeskenornament der späten Fatimidenzeit (969—1171)[2]. Für uns hat im Augenblick nur die Rückseite Wert. Ich habe einen Teil davon aufgenommen (Abb. 89). Man sieht, daß zur Herstellung der neuen Schnitzereien ältere Schnitzbretter mit unseren charakteristischen Schnörkelornamenten genommen wurden. Im Jahre 1216 war also jedenfalls diese alttürkische Dekorationsart seit Jahrhunderten wohl vollständig durch die neue der Fatimiden überwunden. Die Datierung in das IX. Jahrh. muß jedoch auch auf das X. erstreckt werden, nur ändern sich natürlich gewisse Qualitäten. Die Türfüllung von Deir es-Surjani Abb. 88 zeigt eine Steigerung des Tiefendunkels, ein Wuchern der Motive und zugleich die Neigung zur Anbringung von positiven Einzelheiten, wie der Vollpalmette auf dem Schilde. Man wird dafür

1) Zuletzt bei Migeon, Manuel d'art musulman II S. 91. Vgl. Herz, Catalogue p. 172 und Berchem, Corpus I pl. XVI. 1. Gayet, l'art arabe S. 86 gibt eine moderne Tafel.

2) Abbildungen bei Franz-Pascha, Kairo S. 45 und Berchem, Corpus insc. arab. Taf. XLIV Nr. 2; Migeon, Manuel II S. 99 f.

zum Vergleiche gut die in dem gleichen Natronkloster ausgeführten Stuckaturen verwenden dürfen. Abb. 90 gibt davon eine gute Vorstellung. Es ist eines der bisher unzulänglich veröffentlichten Felder jenes Frieses, den ich mehrfach besprochen habe[1]. Man sieht, das Muster ist im Grunde das gleiche, nur sind die Schilde kleiner geworden und die Schnörkel zu richtigen Halbpalmetten umgebildet, das Ganze in Stucktechnik mit verschieden geformten Löchern im Tiefendunkel belebt. Diese Stuckaturen nun sind wohl in die Zeit des Moses von Nisibis ins X. Jahrhundert zu datieren[2] und aus Mesopotamien oder Iran herzuleiten, d. h. aus dem Lande, zu dem wir nach Osten vorschreitend gleich übergehen.



Abb. 90: Deir es-Surjani, Kirche el-Hadra: Einzelfeld des Stuckfrieses.

Die Blüte dieser Technik wird wohl in der Zeit des ersten türkischen Statthalters von Ägypten (Ahmed ibn Tulun) und den Ornamenten seiner Moschee in Kairo (876—78) zu suchen sein. Nur muß man freilich damit rechnen, daß diese Stuckfriese unzählige Male überarbeitet sind und man den ursprünglichen Charakter besser an den Türlaibungen aus Holz studiert. Davon unten S. 176f.

Wir stehen nun vor der Tatsache, daß im Norden wie hier im Süden des Mittelmeeres eine Ornamentgruppe, d. h. das gleiche Motiv und die gleiche Technik und Qualität herrschend ist. Erklärt sich das durch spontane, unter den gleichen Bedingungen vor sich gegangene Entstehung oder liegt der Fall so, daß Ägypten den Norden oder dieser Ägypten beeinflußt hat? Es ist nicht nur von Falke, sondern schon früher von Berlin aus durch Herzfeld der Versuch gemacht worden, diese Art von Zierkunst als in Ägypten bodenständig nachzuweisen[3]. Dies geschah freilich ohne Kenntnis der nordischen Gruppe, wie in ungenügender Bekanntschaft mit dem koptischen Ornament. In Wirklichkeit ist der eigenartige Schmuck im Rahmen der altchristlichen Kunst Ägyptens ebenso ein Fremdkörper wie unter den Funden Ungarns und des Balkan[4]. Der Schnörkel, die Halbpalmette mit allen ihren Keimformen, wie die Technik des Schrägschnittes, sind in der nachgewiesenen reichen Mannigfaltigkeit vielmehr in Kunstkreisen heimisch, die östlich zwischen dem Norden und Süden liegen und nach beiden Richtungen hin vermitteln. Zunächst in Vorderasien, im

1) Vgl. zuletzt Monatshefte für Kunstwissenschaft I S. 19 und VIII Taf. 80. Dazu Johann Georg von Sachsen, Streifzüge Abb. 71f. Ich benutze Aufnahmen des ägyp. Comité de conservation.

2) Vgl. Oriens christianus I S. 367f.

3) Der Islam I, 47f. Vgl. dazu jetzt das Geständnis in der gleichen Zeitschrift VI (1915) S. 214.

4) Vgl. darüber meine „Koptische Kunst“ (Catalogue gén. du Musée du Caire) Einleitung und S. 160f., Mschatta S. 265 und 346.

engeren Sinne in Mesopotamien, Iran und weiter in Zentral- und Ostasien. Dort hat sich die geometrische Ranke mit dem Kreislappen von alter Zeit her in Übung erhalten, ist nicht erst vom späten Hellenismus, Rom oder gar von Byzanz aus neu eingeführt worden. Wenn die Ranke in der islamischen Kunst eine ausschlaggebende Rolle spielt, so beruht das wie bei der Profilierung[1] auf alten in Asien heimischen Voraussetzungen[2]. Auch die Technik des Schrägschnittes dürfte dort aufgekommen sein. Es wird auch hier wieder die Entwicklung auf den Kopf gestellt[3], wenn man annimmt, die Holzarbeit an sich und die ägyptischen Bretter im Besonderen hätten die Originalität für sich. Es ist die in Mesopotamien und Iran heimische Verkleidungstechnik in Stuck, die solche Formen übermittelt hat, darüber hinaus kommen für die Entstehung Umstände in Betracht, die gleich zu erörtern sein werden.

4. Parallelen aus Mesopotamien und Iran.

Bis vor wenigen Jahren wußten wir nichts über die Kunst der christlichen und islamischen Zeit in den Gebieten jenseits der syrischen Wüste und des Taurus. Ich glaube der Forschung mit meinen Arbeiten über Mschatta und Amida Bahn gebrochen zu haben. Nun fließt, nachdem die Aufmerksamkeit geweckt und die Probleme gestellt wurden, das Material reichlicher und rascher, als zu erwarten war.

A. Samarra. Ich stelle die mesopotamische Gruppe voran — obwohl sie zeitlich später anzusetzen ist als die iranische — weil sie, unmittelbar neben die ägyptischen Beispiele gehalten, mehr als Worte von dem Verhältnis der ägyptischen Denkmäler, die man hartnäckig zum Ausgangspunkt der ganzen Ornamentgattung machen will, Zeugnis ablegt.

Abb. 91 zeigt das Stück einer Wandverkleidung in Stuck, wie sie Miss Bell im Bet el-Chalife zu Samarra am Tigris gefunden hat[4]. Es handelt sich um den riesigen Palast eines Kalifen aus dem IX. Jahrhundert. Er ist in Backstein erbaut, die Mauern sind wie in der von Samarra abhängigen Moschee des Ibn Tulun in Kairo mit Stuck überzogen, der in letzterer bis zu fünfzehn Schichten übereinander liegt, so daß allmählich die ursprünglichen Formen ganz verwischt wurden. Dafür tritt jetzt Samarra ein, das Beispiel Abb. 91 gibt eine merkwürdige Bestätigung für die durch die literarischen Quellen bezeugte Abhängigkeit Ägyptens vom Zweiströmeland[5]. Man sieht eine Folge schräger Geraden nebeneinander, die durch kleine Bogen am unteren Ende zu ähnlichen Schilden zusammengezogen werden, wie wir einen solchen in Abb. 87 und 88 sahen. Die im Schrägschnitt gebildeten Schilde sind oben durch die gleichen Voluten verbunden wie an diesen Türfüllungen in Ägypten, so daß wir uns auch an der Wand von Samarra ähnliche Ornamente ergänzen dürfen, wie sie an den Türen erhalten sind (eine gute Vorstellung solcher reicher Stuckwände gibt heute

1) Amida S. 335 f.
2) Mschatta S. 327 f.
3) E. Herzfeld, Der Islam I, S. 45. Vgl. dazu leider jetzt auch Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 68.
4) Bell, Amurath to Amurath Fig. 156 zu S. 240/1; vgl. auch Viollet, Description du Palais de al-Moutasim Taf. XVI.
5) Vgl. Koptische Kunst S. XXIV und Oriens christianus I, 356 f.

noch Maqam Ali am Euphrat, aus etwas späterer Zeit[1]). Der untere Teil der Wand zeigt die typischen Schnörkel, Strichpunkte und Einkerbungen, wie sie auch auf den ägyptischen Brettern und in der Ibn Tulun typisch wiederkehren. Eine Fülle einschlägiger Wanddekorationen hat Viollet, Description du palais de al-Moutasim, nach den in Samarra gefundenen Resten ergänzt veröffentlicht[2].

Neuerdings haben nun Sarre-Herzfeld in Samarra Ausgrabungen veranstaltet und dabei wie zu erwarten war, großartige Ergebnisse erzielt[3]. Sie haben damit gegen ihre eigene Überzeugung den Beweis erbracht, daß Persien Ägypten gegenüber der gebende Teil war; denn bei den vielen Grabungen, die in Ägypten im Gebiete der Grab-, Kloster- und Privatarchitektur gemacht worden sind, ist auch nicht ein Bei-



Abb. 91: Samarra, Bet el-Chalife: Rest einer Wandverkleidung in Stuck.

spiel stuckierter Wände entdeckt worden, so daß die aus literarischen Nachrichten hervorgehende Wahrscheinlichkeit, wonach die Stuckornamente in der Moschee des Ibn Tulun und im Deir es-Surjani von Samarra, bzw. von Nisibis aus besorgt wurden, durch den Erfolg der Ausgrabungen von Samarra nur voll bestätigt wird[4]. Diese Funde haben aber noch etwas anderes gerade für die Technik der Schrägschnittmuster (ohne Hervortreten der Grundfläche bis auf eine schmale Linie) ergeben. Sind die Stuckornamente der Tulun und im syrischen Kloster an den Natronseen mit der Hand gearbeitet, so sind unter den zahllosen Stuckornamenten von Samarra gerade nur die Schrägschnittmuster mit dem Holzmodel durch Pressung hergestellt. Für diese

1) Vgl. Amida S. 357f. nach Sarre, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1908 S. 1f. Bezüglich der Datierung vgl. Flury, Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee S. 8.

2) Mémoires présentés par divers savents à l'académie des inscriptions et belles lettres Tome XII, IIe partie (1909).

3) Vgl Herzfeld, Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra, Berlin 1912, S. 14 ff.

4) Vgl. meine Kritik Monatshefte f. Kunstwissenschaft XVIII (1915) S. 369f.

rasche Technik wurden Muster gefordert, die ein ungefährliches Abheben der Holzformen sicherstellten. Ich gebe als Beispiel Abb. 92 nach dem vorläufigen Ausgrabungsbericht Taf. XII. Es ist eine Wand aus dem Palast Balkuwara, erbaut zwischen 855—859. Der untere Wandstreifen zeigt in zwei Reihen übereinander das gleiche Motiv: oben ein Rundschild mit eingerollten Flügelenden, die ein flaschenartiges Motiv in die Mitte nehmen. Es wiederholt sich unter dem Schilde vergrößert und begleitet von den gleichen spitzen Kreislappen, wie auf den ägyptischen Brettern, Abb. 82 f.

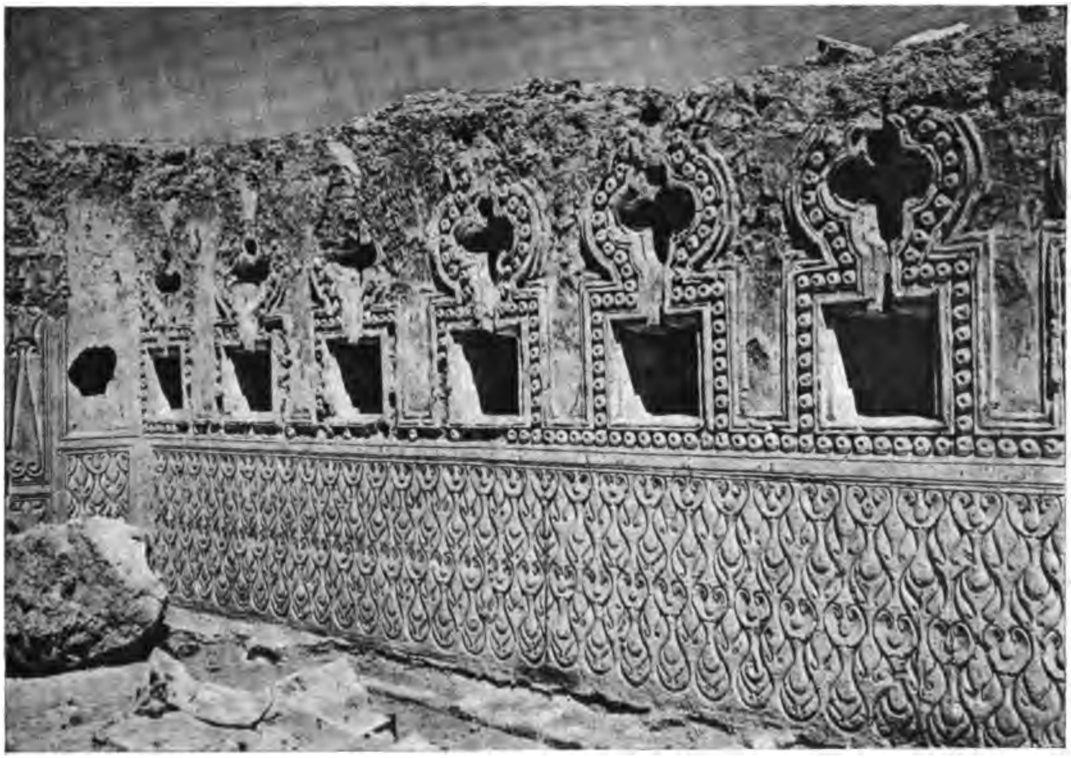


Abb. 92: Samarra, Palast Balkuwara: Stuckierte Wand.

Diese Lappen bilden im Außenumriß ein Spitzoval, in das sich unter den Kelch der Flasche die Schnörkel mit den Kreislappen nochmals einschmiegen.

Besonders hervorzuheben ist die Gliederung der durch den Schrägschnitt entstandenen Flächen durch Punkt und Strich, vor allem durch die Vereinigung beider. Dafür gibt der vorläufige Bericht auf Tafel IV und XIII vortreffliche Belege[1]. In unserer Abb. 92 sind sie etwas durch Sand verdeckt. In den unten zu besprechenden Stuckornamenten der Ibn Tulun-Moschee in Kairo bilden sie das Um und Auf der Innengliederung der durch die Schnörkel umrissenen Schrägschnitt-Flächen.

Ich könnte die Beispiele dieser Ornamentik in Mesopotamien sehr häufen, nicht nur durch weitere Parallelen in Stuck, sondern vor allem durch Bretter von ähn-

1) Ebenso eine Aufnahme bei Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 38 Abb. 47.

lichem Schnitt. Zwei aus Tekrit in Berlin[1]. Ich denke, das wird nicht mehr nötig sein. Für die Abhängigkeit Ägyptens von Mesopotamien vergleiche z. B. die Kreispunkte im Rahmen des Surjani-Feldes (Abb. 90) mit den Bossen, die im Palast Balkuwara (Abb. 92) die Öffnungen im oberen Teile der Wand umrahmen. Man sieht, es ist durchaus die gleiche Art, nur in Ägypten verflacht. Auch die Aufteilung und der Linienschwung in der vertikalen Leiste, mit der die Stuckwand Abb. 92 links endet, kehrt in Ägypten wieder. Wir sahen sie oben auf dem Holzfragment Abb. 82 im arabischen Museum und ähnlich in Berlin Abb. 85.



Abb. 93: Petersburg, Sammlung Stroganov: Silberkrug aus Perm.

B. Silberarbeiten. Das waren Beispiele aus dem IX. Jahrhundert. Diese Ornamentik muß aber schon in sasanidischer Zeit in Blüte gewesen sein. Den Beleg liefern einige der „spätrömischen" Keilschnittbronzen, die Riegl (Spätröm. Kunstind. S. 154f.) zusammengestellt hat und sasanidische Reliefs in Silber und Bronze, wie sie das Werk von Smirnov über „Östliches Silber" und die Münchener islamische Ausstellung vom Jahre 1910 zutage gefördert haben. Ich gebe Abb. 93 nach Tafel L des Smirnovschen Albums die Ansicht der Schmalseite eines Silberkruges, der 1878 in Maltzewa im Gouvernement Perm gefunden und in die Petersburger Stroganov-Sammlung gekommen ist. Auf diesem Prachtstück sieht man Ranken ähnlich in Spitzovalen geordnet, wie auf den Pfeilern aus Acre[2]; der syrische Hellenismus nahm dafür — vielleicht vom Parthischen her — Weinlaub, der sasanidische die Palmette. Bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß die einzelnen Lappen genau so in schrägen Flächen geschnitten sind, wie die oben in Abb. 68 vorgeführten Steinornamente von der Akropolis in Athen. Der gleiche Schnitt kehrt wieder auf der Schale aus Perm bei Smirnov Nr. 106. Es ist also auch diese keulenförmige Umbildung des Schrägschnittes durch Denkmäler aus dem Osten belegt. Man beachte ferner die seltsamen Lappenformen und den Wechsel der Technik an Hals und Fuß. Die Anordnung in Spitzovalen ist die gleiche wie an der Wand von Samarra Abb. 92, nur eben nicht der mechanischen Technik in Stuck entsprechend durch Schnörkel, sondern plastisch in der Form der geometrischen Ranke herausmodelliert. Wir haben in den Spitzovalen eines jener Motive vor uns, die unten S. 151 als Lieblingsmotiv der flächenfüllenden Zierkunst der Nomaden bezeichnet werden soll. Auch auf den Brettern aus Ägypten Abb. 82f. liegt das Motiv im Keim vor[3].

Noch ein anderes Denkmal möchte ich bei dieser Gelegenheit veröffentlichen, das ich im Stieglitz-Museum in Petersburg fand. Ich danke Abb. 94 der freundlichen

1) Vgl. Sarre-Herzfeld, Archäol. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet I S. 22.
2) Vgl. Oriens christianus IV (1902) S. 421f. und Mschatta S. 300f.
3) Vgl. auch Mschatta S. 321 ein anderes noch durchaus sasanidisch ornamentiertes Brett in Kairo.

Liebenswürdigkeit des Kustos, Herrn Dr. E. v. Querfeldt. Es handelt sich um eine Bronzeschüssel von der Art, wie man mehrere in den Meisterwerken muhammedanischer Kunst (Münchener Ausstellung 1910 II Tafel 137 ff.) zusammengestellt findet. Das neue Exemplar hat 68,5 cm Durchmesser und ist ausgezeichnet erhalten[1]. Man sieht



Abb. 94: Petersburg, Stieglitz-Museum: Bronzeschüssel.

im Zentrum eine stehende Gestalt in weitem Kaftan und mit einem Kopfschmuck, der etwas anklingt an die bizarren Formen, die in den Wandgemälden aus dem Turfan vorkommen[2], obwohl es sich hier vielleicht um eine entstellte Mauerkrone

1) Eine zweite kleinere Schüssel dieser Art im gleichen Museum mißt 58 cm Dm. Um ein Mittelmedaillon mit einem Löwen, der eine Gazelle überfällt, stehen im Kreise Tiere: Adler, Löwe, Gazelle, Kamel, Buckelochse und zwei gegenständig aufspringende Paare. Die Photographien wurden für F. Sarre angefertigt.

2) Vgl. dafür Le Coq, Chotscho Taf. XVII.

handeln könnte. Die Gestalt hält in der Rechten ein Schwert (?), in der Linken ein flatterndes Band (?) erhoben. Das Muster des Gewandes, Rauten und Zickzack mit Punkten, ist ähnlich ziseliert, wie auf den Krügen von Nagy-Szent-Miklos. Uns interessieren mehr die Ornamente, die in konzentrischen Kreisen um diese Figur gezogen sind. Da sieht man zunächst im innersten Kreise Pfauen zuseiten der Figur, dann durch eine Perlschnur getrennt Pfauen zuseiten des Kopfes und laufende Löwen und Gazellen, stellenweise begleitet von Rankenteilen. Man beachte hier schon die kompakte, keulenartig wirkende Bildung der Tierleiber. Der nächste wieder durch Perlschnüre gesäumte Kreis zeigt eine Wellenranke mit Dreiblättern und Punkten, wie man sie (Abb. 81) auch auf den arabischen Grabsteinen von Kairo aus dem IX. Jahrhundert verwendet sieht[1]. Der nächste breite Kreis macht von der Palmettenranke ausgiebigen Gebrauch. Man sieht in elf Kreisen Tiere und Vögel, dreimal auch Menschen, öfter begleitet von Rankenmotiven. Diese geben den Ausschlag in den schönen Füllungen zwischen den Kreisen: Anmutige Linienspiele, bisweilen aus einer gesprengten Palmette entspringend und auslaufend in Efeublätter, Trauben, Granaten oder Vollpalmetten, bisweilen durchsetzt von einem Perlhuhn, begleitet von knollig verdickten Lappen. In der nächsten Zone ähnlich gebildet eine Ranke, an der die schotenähnlichen Lappenpaare zu beachten sind. Endlich ein breiter Rand mit 36 Bogen aus Perlenschnüren auf dünnen Säulchen, darin Tänzerinnen, Männer, bekleidet und nackt, Tiere, Vögel und wieder die Ranke. Dieses schöne Stück zeigt gleich den andern Schüsseln verwandter Art, wie frei spielerisch man sich in Ostpersien, wohin ich die Stücke nach ihrem Ursprung versetzen möchte — das eine soll in Sendschan erworben sein —, der Palmettenranke zu bedienen wußte.

Von einer dieser Schüsseln, die man in München der letzten Sasanidenzeit zuschrieb, möchte ich hier noch eine Aufnahme geben (Abb. 95). Es ist wieder ein Bronzeteller (von 68 cm Dm., gegossen) mit reich gravierten radialen Arkaden um einen mittleren Kreis mit Architektur auf Flügelpalmette[2]. In den Arkaden aus Hufeisenbogen[3] auf dünnen Säulchen, wie man sie ähnlich häufig in den Kanonesarkaden armenischer Evangeliare findet, sieht man Rankenbäume von der Art, die oben in den Steinfragmenten aus Athen und auf dem Kairuaner Mimbar aus Bagdad Abb. (68 und 71) besprochen wurde. Sie kommen verkümmert ja auch auf unseren Schmucksachen aus Albanien Nr. 14 und 24 vor. Jede zweite Arkade in Abb. 95 zeigt den gleichen mit einer Flügelpalmette endigenden Baum. Uns interessieren mehr die andern in jedem Felde wechselnden Motive. Man beachte die beiden auf das Ende der Flügelpalmette zustrebenden Felder und vergleiche sie mit dem Ornament der Wangenplatten und dem Goldpokal des Poltawaschatzes (Abb. 55 und 58) und wird auf ihnen die haargleichen Wucherungen der Palmette finden, wie auf der hier abgebildeten sasanidischen Bronzeschüssel. Auf der einen Seite links die Lappen, die fast zu wehenden Bändern umgebildet sind, und auf der andern rechts die knopfartigen Verdickungen mit angesetzten Nasen. Dazu oben in den Zwickeln zwischen den Bogen

1) Vgl. „Der Islam" II S. 310 ff. und für das auf diesen Grabsteinen so häufige Kettenmotiv aus Wellengliedern Meisterwerke II Taf. 138.

2) Münchener Ausstellung Nr. 2988, Meisterwerke II Tafel 137. Danach meine Abbildung.

3) Zweimal zugleich als Kielbogen zugespitzt.

Fullmotive mit allerhand launigen Formen, die den im Kreislappen und der Palmette, ihren Spalt- oder Entstehungsformen und Wucherungen auslebenden Geist in Persien heimisch erscheinen lassen.

Man wird der Gruppe der vorgeführten sasanidischen Silber- und Bronzesachen vielleicht auch noch die ungarischen Taschenbleche[1] der Landnahmezeit zurechnen



Abb. 95: Sammlung Martin: Bronzeschüssel.

dürfen. Sie zeigen, in Silber gearbeitet, ähnlich gravierte Ornamente wie die zuletzt besprochene sasanidische Schüssel. Ich danke die Photographien zu Abb. 96 bis 98 Dr. Supka vom Nemzeti Muzeum in Budapest. Es sind die drei Taschenschilde aus Szolyva, Tarczal und Bezded, die man bei Hampel Altertümer I S. 702, 710 und

1) Vgl. über diese Bezeichnung Posta, Archäologische Studien auf russ. Boden (3. asiat. Forschungsreise Zichy) III S. 142 f.

713, III Tafel 400, 403 und 360 in Zeichnung abgebildet und II S. 587 und 588 f. beschrieben findet; man mag dort auch einen Blick auf die anderen Beispiele werfen. Die Gruppe verdient eingehende Beachtung, hier seien nur einige, in Abb. 96 bis 98 gegebene Beispiele vorgeführt. Das Taschenblech von Tarczal (Abb. 96) zeigt eine Flächenfüllung durch Spitzovale aus zwei Bändern, die stellenweise rund abgebunden und durch Kommaschlitze belebt sind. Das gleiche Band bildet auch den Außenrand. Die Füllung wird wie in den Nischen der Bronzeschüssel Abb. 95 besorgt durch wuchernde Palmetten, über deren geometrischen Grundcharakter kein Zweifel sein kann. In der Mitte wächst die Palmette aus einem kolbenförmigen Ansatz hervor, der sich als Spitze fortsetzt und eine neue Palmette trägt. Die Hauptlappen wuchern seitlich geschwungen aus und tragen an der vereinigten Spitze eine neue Palmette. Das ist die ausgesprochen arabeske Tendenz ohne Wahrung des Pflanzencharakters. Noch deutlicher wird diese gegen jedes organische Bedenken nur auf Flächenfüllung losgehende Art in den Füllungen der kleineren Abschnitte oben und unten. Dort im Kern auch überall der bezeichnende Kreislappen. Besonders bemerkt muß der gefiederte Rand der stabförmigen Ansätze und der Palmetten selbst werden. Wir fanden ihn bereits an den Krügen von Nagy-Szent-Miklos an jenen Gehängen verwendet (Abb. 59 und 65), die auf der Schulter angebracht sind.



Abb. 96: Budapest, Nationalmuseum: Taschenblech aus Tarczal.

Das Taschenblech von Szolyva (Abb. 97) zeigt, wie eine Fläche ohne Nischen bzw. Spitzovale rein mit der Palmette ohne Ende gefüllt wird. Zwei Vertikalreihen von Flügelpalmetten übereinander nehmen eine versetzte dritte Reihe in die Mitte, so daß das Flügelende immer den Kreislappen der nächsten Reihe abgibt. Bezeichnend ist der doppelte Rand der Palmette und die schraffierte Fiederung, sowie der radiale Strichpunkt in den Kelchen. Der Rand des Silberbleches ist profiliert; oben plastisch das typische Lambrequinmuster, von dem noch zu reden sein wird.

Das Taschenblech von Bezded (Abb. 98) zeigt eine Flächenfüllung im Sinne der vorhergehenden Abbildung nur auf ein Hauptmotiv beschränkt, dieses aber derart auseinandergezogen, daß der Grund überwiegt, daher durch ein Kreuz in der Mitte und zwei Tierfiguren links und rechts oben gefüllt[1] und zugleich mit dem Kreispunzen

1) Die eine links stellt unverkennbar den persischen Drachen dar, von dem ich Mschatta S. 312 ge-

gerauht ist[1]. Die Kreislappen sind knollig verdickt und gefiedert. Wenn Hampel meint (a. a. O. I. S. 708), die eigenartige Zusammenfügung aller dieser Ornamente atme trotz der geometrischen Umwandlung noch (in der symmetrischen Anordnung um eine Mittelachse bei parallel laufender Achsenstellung und der Veränderung der Größenverhältnisse der einzelnen Glieder entsprechend der gegebenen Raumform) antiken Geist, ererbt von altklassischer Zeit, so ist das ein Irrtum, den das vorliegende Buch deutlich machen möchte: die geometrische Grundform ist das Ursprüngliche, ebenso die Symmetrie um das Mittellot und die Achsenparallele. Antik ist von diesen drei Taschenblechen nur das dritte gerade in dem, was Hampel S. 711 uralt nennt, in der Hervorhebung des Unterschiedes von Muster und Grund. Hier sei vorläufig nur auf die Einordnung in die Reihe der Belege der geometrischen Ranke Gewicht gelegt. Auf alles andere wird später gelegentlich einzugehen sein.



Abb. 97: Budapest, Nationalmuseum: Taschenblech aus Szolyva.

Ich habe im Vorstehenden immer vom Sasanidischen, wie das üblich ist, sobald man diese persischen Sachen vorführt, gesprochen. Prinzipiell sei jedoch bemerkt, daß es nahe läge, die Frage der Abhängigkeit des Sasanidischen vom vorausgehenden Parthertum, die von der Kunstgeschichte noch kaum in Angriff genommen wurde, schon hier zu berühren. Ich bin bei meinen Arbeiten über Armenien darauf gekommen, daß das Parthische bis 428, also tief in sasanidische Zeit in Armenien herrschend war und eigentlich immer in Geltung blieb. Wenn sich nachweisen ließe, daß die Silberschüsseln in Nordiran entstanden sind, dann wäre ihre mehr parthische als sasanidische Färbung wahrscheinlich. Davon unten. Die ungarischen Taschenbleche gehören wohl überhaupt einem jüngeren Nordstrome an und sind von einem Reitervolke nach dem Westen gebracht worden. Wir gehen jetzt auf dieses Völkerelement über, das wahrscheinlich zuerst die Parther bezw. Saken mit Persien in Verbindung brachten.

5. Parallelen in Zentralasien.

Bisher wurde nur indirekt auf den Bestand eines östlichen Zentrums geschlossen, das den verschiedenen Strömen der Ranke mit dem Kreislappen in Ungarn, Albanien, Athen, Ägypten, Mesopotamien und besonders Iran als Ausgangspunkt gedient

handelt habe. In dem Dreieck D von Mschatta (ebenda Tafel VIII) ist dieser symmetrisch zusammengestellt mit dem Greifen. Hier auf dem Taschenblech (Detailzeichnung bei Hampel S. 771) mit einem Tier, dessen Vorderteil an den chinesischen Drachen anklingt. Davon unten.

1) Vgl. oben Abb. 83f., 88 und 90f.

haben könnte. Aus den iranischen Landschaften selbst wurde kein Beleg, der dem Gebiete der Architektur angehörte, beigebracht. Das darf nicht wundernehmen, einmal weil dort überhaupt noch nie auf Denkmäler dieser Art hin gegraben wurde, dann aber, weil die für den Nachweis des Motivs in erster Linie in Betracht kommende breite Masse der ostiranischen Denkmäler überhaupt für immer verloren sein könnte: jene aus Luftziegeln errichteten Bauten, deren Mauern durch Gipsverblendung mit Ornamenten ausgestattet waren. Da sie sich in feuchtem Klima kaum hundert Jahre halten, in trockenem nur wenig länger, so gehören Bauten dieser Art, die in die vor-



Abb. 98: Budapest, Nationalmuseum: Taschenblech aus Bezded.

islamische Zeit zurückleiten könnten, zu den Belegen, die leider ohne Ausgrabungen nicht aufzutreiben sind[1]. Um so wertvoller ist jedes andere Dokument, das auf die Spur der von dieser untergegangenen Welt verwendeten Motive leiten kann. Wir besitzen nun solche, wenn auch vorläufig nicht aus Iran selbst, so doch aus einem Gebiet, in dem die Forschung nicht durch das persisch-französische Ausgrabungsabkommen an der Arbeit gehindert war, dem Gebiet zugleich, das vielleicht bald unser Interesse mehr in Anspruch nehmen wird, als der unverantwortliche Luxus, den wir uns mit der einseitigen Pflege des Griechisch-Römischen und alles dessen gönnen, was damit zusammenhängt. Die griechische Kultur hat sich mit Alexander d. Gr. bis in die fernen Gebiete jenseits des Kaspischen Meeres vorgewagt, am Oxus und Jaxartes haben griechische Dynasten das baktrische Reich begründet, unterlagen aber

1) Vgl. Monatshefte für den Orient VIII (1915) S. 361 f.; Zeitschrift f. Gesch. d. Arch. XV (im Druck).

bald dem Ansturm parthischer und skythischer Völker, die mit diesem Kampf in den Bereich der Geschichte des asiatischen Westens gelangten. Künstlerisch beginnt die Gegenströmung seit etwa 100 v. Chr. Unter sakischen Fürsten traten dann Ostarier an die Stelle der Griechen. Seit 400 n. Chr. ungefähr wurden allmählich nachdrängende türkische Stämme die Herren. Es ist dieses alttürkische Element, das in der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends immer regsamer hervorzutreten beginnt, nachdem in der Zeit vorher Skythen das weite Gebiet vom schwarzen Meere bis zum Altai beherrscht hatten. Aus diesen vorwiegend sakischen und den um Altai und Baikalsee gruppierten türkischen Gebieten nun stammen einige Werke in Metallarbeit, die neue Ausblicke auf das Ursprungsgebiet unserer Ornamentgruppe gestatten.

A. Westaltaische Gruppe. Ich bespreche zunächst einige Stücke aus dem transkaspischen, d. h. dem Gebiete westlich des Altai. Hier werden sich noch engere Zusammenhänge mit Iran erwarten lassen, Mischformen, die man z. T. östlich im türkisch-chinesischen, z. T. westlich im sakischen Gebiete nachweisen kann. In der Tat gibt es einen Schatz, den ich sowohl für die persische Wucherung der Palmette,



Abb. 99: Petersburg, Ermitage: Goldschale vom Kotschkar.

wie für die Ranke mit dem Kreislappen, wie endlich für eine dritte Ornamentgattung anzuführen haben werde, die später als mit Vorliebe von den Indogermanen verwendet nachzuweisen sein wird.

Diesen Beleg für die Wahrscheinlichkeit, daß das Ornament, wie wir es parallel zu dem Typus des albanischen Schatzes in Ägypten und Vorderasien nachwiesen, in Zentralasien bekannt war, fand ich in der Ermitage zu Petersburg auf einem Schatzfunde, der aus einem Kurgan im Tale des Flusses Kotschkar, im Distrikt Semiretschensk, also westlich des Altai und nördlich des Tien-schan, anschließend an das Gebiet von Fergana stammt[1]. Zu dem Schatze gehört bezeichnend zunächst eine Gold(?)schale (Inv. Nr. 7238) von der Form der Goldschalen des albanischen Schatzes, nur ist sie leichter. Sie hat den gleichen, flachen Griff, ich gebe Abb. 99 davon eine Aufnahme nach Smirnov, Östl. Silber Nr. 233. Ihr Griff ist wie bei der Goldschale Tafel III gebildet; zwischen den großen Bogen am Ansatz und die geschweifte Spitze aber sind zwei kleinere Bogen eingeschoben. Einen ähnlichen Griff mit nur einem solchen eingeschobenen Zwischenbogen finden wir im Schatz von Nagy-S.-Miklos (Hampel,

1) Inv. Nr. 7216. Vgl. Otschet der kais. archäolog. Kommission für das J. 1891 S. 27.

Goldfund S. 29 und Altertümer Taf. 318). Und noch ein zweites Detail erinnert auf der Schale vom Kotschkar an den S. Nikolaus-Schatz, das ist die Füllung der Mitte des Griffes. Man sieht (Abb. 100) in Relief ein Motiv, das sehr anklingt an die Zwickelfüllung zwischen den vier verschlungenen Kreismedaillons auf dem reichen Kruge mit dem Zangenornament (Hampel, Goldfund S. 9—13 und Altertümer III Taf. 290—294). Dort wächst aus einer Herzform, die oben mit einer Nabe abschließt, eine kleine fünflappige Vollpalmette gerade in die Höhe und vier andere dreilappige sitzen radial an langen Stielen (Abb. 60 u. 64). Auf der Kotschkarschale ist in die Mitte ein flaschenförmiges Motiv genommen; davon zweigen mehrere Stiele radial ab, die in je einen asymmetrischen Palmettenwipfel enden. Das plastische Motiv fällt um so mehr auf, als das übrige Ornament des Griffes in ähnlichem Nebeneinander wie an dem Krug Abb. 65 lediglich geritzt ist. Es bildet eine Ranke mit keulenförmigen Gliedern, die vielleicht



Abb. 100: Petersburg, Ermitage: Griff der Schale Abb. 99.

zu vergleichen wäre mit Abb. 42 des albanischen Schatzes. Nur sind auf der Kotschkarschale die keulenförmigen Verdickungen nicht arabesk fortlaufend, sondern jede geschweifte spitze Keule bildet ein Glied für sich, woran das nächste ganz unorganisch ansetzt. Das gleiche rankenähnliche Ornament auch am Außenrande der Schale. Für die Form der Schale und die Technik des eingeritzten Ornamentes wird schließlich noch eine Silberschale im Besitze der archäologischen Kommission in Petersburg[1] aus dem Kuban stammend zu vergleichen sein. Das Ornament selbst ist freilich etwas anders. Immerhin gehört es zusammen mit dem der Schale vom Kotschkar neben die Wangenplatten im Schatze von Poltawa (Abb. 58) und die sasanidische Schüssel Abb. 95. Am Kotschkarstücke finden wir die Parallele für die ohne organischen Zusammenhang aneinandergefügten keulenförmigen Lappen der Goldplatte aus Poltawa. Für das zentrale Motiv des Griffes, das plastisch ausgeführt ist, eine Art Flasche, vergleiche man die Abb. 92 gegebene Wand in Balkuwara, wo das Motiv ebenfalls zentral

1) Smirnov, Östliches Silber Taf. CXXVIII Fig 322.

zweimal übereinander verwendet ist[1]. Man lasse in Abb. 100 das zwischen die abgesetzten Keulen eingefügte Kreislappenpaar, verbunden durch zwei oder drei Rundbogen, nicht ohne Beachtung; darin, wie in der abgesetzten Ranke überhaupt stecken auffallend chinesische Motive.

Die keulenartig zusammengesetzte Ranke läßt sich nun bezeichnend auch noch in wesentlich späterer Zeit als auf der Schale vom Kotschkar bei den Kirgisen nachweisen. In der kgl. Leibrüstkammer zu Stockholm sah ich einen Säbel, dessen Scheide Silberbeschläge mit dem gleichen Ornament auf rotem Samt aufweist. Abb. 101 gibt davon eine Einzelheit. Ich danke es dem Entgegenkommen des Direktors der Sammlung, Rudolf Freiherrn von Cederström, wenn ich dieses wertvolle Stück für die Kunstforschung nutzbar machen kann. Das anscheinend frei rhythmisch über die Fläche verteilte Muster baut sich, wenn auch verdeckt, doch nach dem spitzoval aufsteigenden Rankenpaar auf, wie auf den persischen Silbersachen Abb. 93, 95 und 96 bis 98. Die plastische Herausarbeitung auf breitem Grunde entspricht der Silberkanne Abb. 93, ebenso die straffe, schrägschnittartige Behandlung jeder einzelnen Keule. Wiederholt taucht auch der Kreislappen in spiraliger Einrollung auf, bisweilen mit der gleichen nach chinesischer Art mehrfach abgesetzten Belebung, die schon auf der Kotschkarschale Abb. 99/100 beobachtet wurde und ähnlich auf den Bronzekrönungen in Budapest Abb. 34. Wenn an der Säbelscheide in Stockholm dreimal Paare und einmal ein einzelnes Rosenblatt in der Mittelachse erscheinen, so weist das auf eine spätere Zeit. Der Säbel ist 1627 von Gustav Adolf einem Polen abgenommen[2]. Baron Cederström verwies mich bezüglich der Datierung auf einen anderen Säbel in der Ermitage zu Petersburg, der inschriftlich den Namen des Kirgisenkhans Behadur Kutchum trägt[3]. Das Ornament sei sonst auf Waffen nicht bekannt, wahrscheinlich weil man andere Kirgisenwaffen nicht kenne und orientalische Waffen vor dem 17. Jahrhundert überhaupt selten seien[4]. — Ich komme



Abb. 101: Stockholm, Kgl. Leibrüstkammer: Silberbeschläg einer Säbelscheide.

1) Vgl. auch die Mschatta-Dreiecke U und V (Mschatta S. 318/9).
2) Vgl. den Katalog der Lifrüstkammaren Nr. 241.
3) Vgl. das Album der Sammlung Taf. VIII A 9.
4) Vgl. dazu auch Stöcklein, Orientalische Waffen, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/5 S. 106 f.

nun wieder auf das Gebiet von Semiretschensk zurück, von dem ich in diesem Abschnitt ausgegangen war. Über das heutige Ornament der Kirgisen später[1].

Für den Vergleich mit den Schmucksachen des albanischen Schatzes und verwandten Ornamenten in Ägypten kommen aus dem Schatzfunde vom Kotschkar vor allem Schmucksachen in vergoldetem Silber in Betracht, wie ich sie in Abschnitt IV nach einer Aufnahme geben werde, die ich Smirnov verdanke. Auf den ersten Blick haben sie freilich nicht viel mehr als die Zweckbestimmung mit dem albanischen Schatzfunde gemein: auch sie sind Riemenbeschläge, z. T. von ähnlicher Form; Technik und Ornament jedoch sind völlig verschieden. Sie sind aus Silberblech getrieben und der Grund nachträglich ausgeschnitten. Bevor ich auf das in die Augen fallende Ornament der Oberfläche eingehe, möchte ich hier nur den vertikalen Rand besprechen, von dem man in Abschnitt IV nur am linken Rande der langen Beschläge rechts und links etwas sehen wird. Doch geben meine Skizzen (Abb. 102) davon eine Vorstellung. Man sieht wie auf dem Griff der Schale eingeritzte Linien, die am Rande der Schmucksachen gebildet werden, durch Schnörkel-Bogen. Diese rollen sich an einem Ende spiralig ein und bilden so aus Einzelgliedern eine Ranke, die durch Bogen mit Punkten und Strichen so gefüllt ist, daß der Eindruck von Blättern entsteht.



Abb. 102: Petersburg, Ermitage: Randornament der Kotschkar-Schmucksachen.

B. Ostaltaische Gruppe. Das Überraschendste ist wohl, daß wir die Kreislappenranke jenseits des Altai in Ländern nachweisen können, die nicht mehr zum iranischen, sondern zum südsibirischen Kulturkreise gehören. Hoernes[2] sagt von ihnen: „Mutmaßlich verhält sich die Bronzezeit Sibiriens nicht nur chronologisch, sondern auch in anderer Hinsicht ganz ähnlich zur Bronzezeit Chinas, wie diejenige Skandinaviens zur süd- und mitteleuropäischen Bronzezeit" und anerkennt auch sonst die große Ähnlichkeit der altchinesischen mit den sibirischen Bronzen. Darauf wird gleich zurückzukommen sein. Das Wiener naturhistorische Hofmuseum besitzt eine kleine Auswahl solcher Funde, freilich wenig, das für uns in Betracht käme, dafür aber manches, was deutlich zeigt, daß nur die qualitativ besten Stücke der eigentlichen Bronzezeit Sibiriens vor Christi Geburt angehören. Ihre Art freilich hat sich später und bis in unsere Zeit fortgesetzt, wenn auch nur in der Form der inzwischen auch aus Eisen hergestellten Werkzeuge[3]. Die Ornamentik, von der ich ausgegangen bin, jene also, die auf die geometrische Ranke mit dem Kreislappen im Schrägschnitt gestellt erscheint, hört in ihrer typischen Reinheit sehr bald auf. Ich halte mich an die ausgewählten Stücke, die Martin »L'âge du bronze au musée de Minoussinsk« Stockholm 1893 in vorzüglichen Lichtdrucken zusammengestellt hat. Keine der russischen Publikationen[4] kann sich darin mit seiner Ausgabe messen. Da ich nach-

1) Vgl. übrigens J. A. Castagné, Antiquités des steppes Kirghises et du pays d'Orembourg 1910, und Trudy der Orenburger gelehrten Archivkommission Bd. XXII.

2) Kultur der Urzeit II S. 114.

3) Nach freundlichen Mitteilungen von Direktor Heger.

4) Klementz, Altertümer des Museums von Minussinsk, Tomsk 1886, mit einem Atlas, in dem die Funde in getönten Zeichnungen wiedergegeben sind. Radloff, Sibirische Altertümer (Materialien zur Archäologie

folgend immer wieder auf Martin zurückgreife, wird es sich empfehlen, ihn doch auch als Ganzes durchzublättern. Bis jetzt hat m. W. aus diesen wertvollen Zeugen der Vergangenheit Nordasiens kunsthistorisch niemand etwas zu machen gewußt.

Abb. 103 zeigt nach Martin Tafel 17 eine Reihe von Bronzemessern aus diesen im Museum von Minussinsk vereinigten Schätzen. Sie sind alle am russischen Oberlauf des Jenissei gefunden. Ich gebe zunächst Martins Einzelbeschreibung:

15. Couteau en cuivre. Le bout du manche ajouré et orné d'une tête d'oiseau à grand bec. Le manche orné d'un poisson gravé. L. 20,8 cm. Biéïsk.

16—21. Couteaux. Le bout du manche orné d'une feuille.



Abb. 103: Minussinsk, Museum: Bronzemesser.

16. Couteau en cuivre. L. 17,8 cm. Légostaïéwa.
17. Couteau en cuivre. L. 19,1 cm. Listvialowa.
18. Couteau en cuivre. L. 12,8 cm. Aéchka.
19. Couteau en cuivre. Les ornements très usées. L. 19 cm. Koïa supérieur.
20. Couteau en cuivre. L. 15,5 cm. Artémiéwa.
21. Couteau en bronze. L. 14,3 cm. Potiéchina.

Wir lassen vielleicht Messer 15 und 16 vorerst beiseite und gehen aus von 17, dessen Griff ja so unweigerlich wie nur wünschenswert die Kreislappenranke in einer Reinheit

Rußlands hrsg. von der kais. archäolog. Kommission Nr. 3, 15 und 27), eine Zusammenstellung aller bisherigen Berichte. Die Tafeln sind nicht besser als bei Klementz. Dazu einführend Radloff, Aus Sibirien II S. 78 f.

zeigt, wie wir sie nur auf den albanischen Gold- oder den ungarischen Bronzefunden wiederfinden. Man sieht ein leicht geschweiftes Messer, eines der längsten der Reihe, das rechteckig, aber am Rande in kleinen Bogen ausgezackt beginnt und — was zum Zweck, dem die Messer dienten, zu gehören scheint — am Griff durchlocht ist. Das größere obere Loch bildet geschickt die Mitte des krönenden Kreislappens, dem zwei andere darunter folgen, der nächste mit einem kleineren Loch, der letzte unten ohne eine solche Durchbohrung [1]. Immer bleibt bezeichnend die sichelförmige Form des Kreislappens, weshalb denn auch die schwedischen Prähistoriker das Motiv gern als Sichelornament bezeichnen. In den andern auf Abb. 102 erscheinenden Beispielen ist Verrohung eingetreten, zwei bzw. eine Einrollung sind noch erkennbar, bei 21 ist nur noch das Randmotiv mit dem Loch da. Nr. 15, das Martin für einen Vogelkopf ansieht [2], gehört wohl auch hierher.

Es entsteht nun die Frage, ob dieses Motiv bodenständig und seine Entstehung etwa aus dem vorliegenden Material zu erklären ist. Abb. 104 zeigt nach Martin Tafel 3,2 einen Kelt, den er beschreibt: „Celt en cuivre, à douille quadrangulaire, à deux anneaux. Trou de rivet. Les faces portent des ornements (chinois?) en relief. L. 14,1, Larg. 8,7. Kopiéva". Wir sehen unter dem oberen Rand drei Rundlappen in Kleeblattform [3] vereinigt, deren rechter einen Palmettenlappen ausgespart zeigt.

Ich lenke an dieser Stelle die Aufmerksamkeit auf die Einschiebung, die Martin macht, indem er fragt, ob diese Ornamentik nicht chinesisch sei. Wir sind vom Westen kommend weit nach dem Osten vorgedrungen, womöglich immer in dem Glauben, daß griechische Kunst bis dahin eingewirkt haben dürfte. Und nun kommt ein Mann von der Materialkenntnis Martins und blickt (wie schon Hoernes) statt nach dem Westen für den Ursprung nach dem Osten. Sollte die Kreislappenornamentik hier aus chinesischen Anregungen herkommen?

Ich gebe in Abb. 105 und 106 noch einige weitere Proben der südsibirischen Ornamentik nach den Abbildungen von Martin. Abb. 105 ist seiner Tafel 7,1 entnommen. Der Text dazu lautet: „Grande hache en bronze, à douille transversale circulaire, avec lame ajourée et grande tête d'oiseau de proie (?). Travail remarquable et parfaitement conservé, couvert d'une magnifique patine vert foncé. L. 21,8 cm. Larg. 7,5 cm. Youdina". Ich denke, man kann sich kaum etwas Eleganteres denken. Das Ende mit dem „Vogelkopf", den man mit dem islamischen Brett im Louvre Abb. 86 vergleiche, ist mehr als dort stilvoll aus dem Motiv des Kreislappens heraus komponiert. Oder ist der Kreislappen umgekehrt aus dem Motiv des Vogelkopfes entstanden? Liegt also eine zweite Möglichkeit neben der chinesischen Herübernahme vor oder laufen beide auf den gleichen Weg zurück? Abb. 106 ist Tafel 30 bei Martin entnommen. Ich bespreche hier nur die Stücke, in denen der „Vogelkopf" vorkommt. 34: „Agrafe en bronze, ornée d'une tête d'oiseau, le revers avec un bouton en forme d'un sabot de cheval. L. 5,2 cm. Larg. 3,7 cm. Batténi". Die Agrafe 35 aus Lepiéchkina

1) Ein Messer bei Martin Tafel 20, Nr. 5 zeigt eine Ranke im Gegensinn, ebenfalls mit drei Einrollungen, aber einem Loch auch in der dritten untersten Einrollung.

2) Vgl. oben Abb. 86.

3) Vgl. dazu das Textblatt von Martin Tafel 5, wo mehrere Kelte mit ähnlich dreilappigem Ornament gegeben sind.

nennt er en forme d'un bouton bombé avec un aileron ajouré. Agrafe 36 aus Kidrensk ebenso mit zwei Flügelspitzen. Agrafe 39 aus Nitchka mit einem Flügel und Pferdehuf. Immer klingt das Motiv des Kreislappens schon oder noch durch. 32 aus Batténi ist spiralig in Durchbrucharbeit übersetzt. Auf die anderen Durchbrucharbeiten komme ich unten zurück.

Die Datierung der vorgeführten Bronzefunde in Minussinsk anlangend wandte ich mich an Dr. Arne in Stockholm unter Hinweis auf die scheinbar hellenistische Art und die Verwandtschaft mit westlichen Funden etwa des VIII. Jh. n. Chr., auf denen das gleiche Ornament herrschend sei, und erhielt darauf folgende Antwort, die Dr. Arne bei einer Ausgrabung gab, ohne daß es ihm möglich war, alle seine Papiere durchzusehen: „Nur bin ich ziemlich sicher, daß dieses Bronzemesser (Nr. 17 in Abb. 103) dem Ende der sibirischen Bronzezeit angehört und daß diese Bronzezeit in die letzten Jahrhunderte vor Christi Geburt zu verlegen ist. Einzelne Bronzegeräte, wie Scheren, hat man auch in unserem Lande trotz der lange währenden Eisenzeit noch im II. Jh. nach Chr. Ein Einfluß der hellenistischen Kunst scheint mir also nicht ausgeschlossen, dagegen kann ich für diese Bronzemesser kaum an eine so späte Zeit wie das VIII. Jh. nach Chr. glauben, trotzdem die Rankenornamentik stark an die damalige ungarische erinnert. Montelius ist auch meiner Meinung bezüglich des Bronzemessers". Ich meine, auf Grund dieses Gutachtens und der von Martin und Hoernes gemachten Äußerungen wird man ruhig annehmen dürfen, daß die vorgeführten sibirischen Bronzefunde zu den ältesten Beispielen der geometrischen Ranke mit dem Kreislappen zu rechnen sind. Inzwischen ist das Buch von Minns „Skythians and Greeks" 1913 erschienen, das S. 241 f. auch die Funde vom Jenissei und Altai berücksichtigt. Darin wird anerkannt, daß die Altaier „appear to have originated many types, that were afterwards spread far and wide". Dazu zählt er in erster Linie die Messer, die er mit gewissen chinesischen Typen vergleicht. Neben den Gebrauchsformen kämen vor allem auch die Ornamente in Betracht, besonders der Tierstil. Die geometrische Ranke ließ Minns völlig unbeachtet, sowohl in den Abbildungen wie im Text.



Abb. 104: Minussinsk, Museum: Bronzekelt.



Abb. 105: Minussinsk, Museum: Bronzeaxt.

Während der Korrektur dieses Buches besuchte ich Prof. K. B. Wiklund in Upsala und verdanke ihm den Hinweis auf eine Arbeit von A. M. Tallgren, in der sich dieser finnische Forscher einleitend auch mit den Bronzen vom Jenissei be-

schäftigt[1]. Er gibt dort eine kurze Geschichte der Forschung über die uraltaischen Altsachen und sucht im Gegensatz zu den grundlegenden Arbeiten von Aspelin zu zeigen, daß der uralische Kreis nicht einfach als ein Ableger des altaischen vorzustellen sei. Das berührt uns hier nicht weiter. Bei dieser Gelegenheit aber bespricht Tallgren auch die einschlägige Literatur und ich kann Laien nur empfehlen, diese Einführung zu lesen. Auf S. 20f. geht er dann ein auf die einzelnen Gruppen der Jenisseifunde, wie sie Martin in seinen Tafeln vereinigt hat. Die Bronzemesser zählt er zu den



Abb. 106: Minussinsk, Museum: Schmucksachen aus Bronze.

allerhäufigsten Altsachen des sibirischen Bronzegebietes, dagegen gehörten sie auf der europäischen Seite im uralischen Gebiet zu den größten Seltenheiten. Überdies seien solche Messer schon um 200 v. Chr. in China als Münzen im Gebrauch (S. 15)[2]. Was nun die Datierung und das Rankenornament im Besonderen anbelangt, so hatte Prof. Wiklund die Güte, die Meinung Tallgrens brieflich einzuholen. „Was die Bronzegegenstände von Minussinsk anbelangt, ist es meine feste Überzeugung, daß sie zu überwiegendem, großen Teile aus dem Ende des Bronzealters stammen. Es sind nur zwei Typen — die Äxte und die sog. Hohlkelte — die in den großen Steppengräbern aus der letzten Periode der Bronzezeit nicht vorkommen. Die Dolche

1) Die Kupfer- und Bronzezeit in Nord- und Ostrußland Bd. I, Helsingfors 1911 S. 1—4.
2) Vgl. Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte II S. 215.

und Messer sind spät; die Messer mit Pflanzenornamenten - dem „Sichel"motiv — können speziell um 400 v. Chr. datiert werden. Der Ursprung dürfte in den griechisch-skythischen Kulturen nördlich vom schwarzen Meere zu suchen sein. Ein Dolch mit demselben Ornament ist in einem unberührten Skelettgrabe in dem berühmten Grabfelde zu Ananjino an der Kama gefunden worden. Das Grab enthielt u. a. einige dreikantige, sog. skythische Bronzepfeilspitzen aus Eisen usw. Was die Ranke mit Kreislappen-Sichelornament betrifft, weiß ich nicht sicher, was damit bezeichnet wird; ich dürfte immerhin behaupten können, daß sie in den finnisch-ugrischen Gebieten unbekannt ist, wo die Pflanzenmotive erst während einer verhältnismäßig späten Zeit eine bedeutendere Rolle gespielt haben". Soweit Tallgren; er stimmt also bezüglich der Entstehungszeit im Wesentlichen mit Arne überein.

Die Beispiele aus dem Jenissei-Gebiete, das bis jetzt kaum von der abendländischen Kunstforschung beachtet wurde, bilden den Übergang zum ostasiatischen Kreise, in dem die Kreislappenranke viel mehr zu Hause ist als im Westen.

6. Parallelen in Ostasien.

Man wird sich wundern, in eine Studie über die Ausbreitung der Palmettenranke auch Ostasien, und zwar sowohl China wie Japan hereingezogen zu sehen; aber schließlich dürfte sich mancher Gegner einer solchen Ausweitung unseres Forschungkreises — es kommen dafür in erster Linie natürlich die Humanistisch-Orthodoxen in Betracht — damit abfinden, daß er, mit Wickhoff überzeugt von der Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf hellenischer Grundlage, auch in China ein Eindringen des für Hellas allein in Anspruch genommenen Motivs erwartet [1]. Man wird also das Material von vornherein daraufhin doppelt kritisch anzusehen haben. Es fließt so reich, daß es zu einem gewissen Grade entschädigt für die Kärglichkeit der Spuren aus Zentralasien.

A. Altchinesische Belege. Zunächst machen schon die hieratischen Bronzen davon ausgiebigen Gebrauch. Da das Gebiet merkwürdigerweise von Riegl unbeachtet blieb, obwohl die Wiener Hofmuseen ganz gute Beispiele liefern, so sei darauf hier etwas näher eingegangen. Zunächst scheint das Motiv als runde Abart des bekannten eckigen Mäanders [2] aufzutreten. Es erscheint dann, wie Riegl für die chinesische Kunst ganz allgemein als grundsätzlich annimmt [3], in Einzelglieder zerhackt. Aber der chinesischen Kunst die fortlaufende Wellenranke absprechen wollen und den schönen Linienschwung auf die Griechen beschränken, heißt doch die Massen altchinesischer Bronzen, wie sie uns im Original und in großen kunsthistorischen Sammelwerken erhalten sind, nicht kennen. Diese Bronzen gehören angeblich schon den Dynastien der Schang (1766—1122 v. Chr.), der Tschou (1122—256 v. Chr.) und — hier beginnt sicherer Boden — Han (202 v. —221 n. Chr.) an. Das Sammelwerk Po-ku-t'u-lu ist 1107—1111 von Wan Fu, das Si-ts'ing-ku-kien 1749 verfaßt [4]. Mir steht nur eine in meinem Besitze befindliche

1) Vgl. Festschrift für Büdinger S. 461 f.

2) Vgl. dazu gegen Wickhoff, der auch den chinesischen Mäander aus Hellas ableiten möchte, meine Bemerkung Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlgn. XXIV² (1903) S. 176 und Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik (1907) S. 12, Anm. Ferner Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst² S. 604.

3) Spätrömische Kunstindustrie S. 88.

4) Vgl. dazu Fr. Hirth, Über fremde Einflüsse S. 3f., Münsterberg, Chines. Kunstgesch. II S. 99 f.

Ausgabe des Pokutulu zur Verfügung[1]. Ich werde nach Möglichkeit Originale vorführen, weil die Umrißzeichnungen der Sammelwerke nur für die Beurteilung der Gestalt zur Not hinreichen, Technik und Form danach nicht zu beurteilen sind[2]. Dabei muß ich freilich eine andere Tatsache in den Kauf nehmen, die nämlich, daß die erhaltenen „Originale" späte Kopien der hieratischen Prototypen sind. Immerhin werden diese Nachbildungen als Ergänzung der Abbildungen in den Sammelwerken willkommen sein. Ich entnehme die Originale sämtlich dem Naturhistorischen Hofmuseum in Wien[3]. Sie kamen 1889 aus der Sammlung Heinrich Frhr. v. Siebold.



Abb. 107: Wien, Naturhist. Hofmuseum: Bronzevase aus China.

Abb. 107 zeigt eine Vase, deren Original wohl frühestens der Tangzeit (618—907) angehört hat. Man sieht den Grund des Musters am Bauche wie am Halse mit der Spirale bzw. der „vegetabilisch" umgebildeten Spiralranke gefüllt[4]. Die Wellen haben eine, zumeist zwei, links in einem Vertikalstreifen aber auch vier Spiralfüllungen, dazu die kleinen Ansätze von Palmettenlappen. Das S-förmige Motiv wiegt vor; aber gerade da läßt sich gut beobachten, wie das Bedürfnis der Zwickelfüllung die palmettenartigen Lappen zeitigt. Oben ein flaschenartiges Motiv, das, wie eine verkümmerte, verkehrte Vollpalmette gebildet, zu vergleichen ist mit dem Motiv auf dem Kruge mit dem Zangenmuster aus Nagy-Szent-Miklos (Abb. 64) und der Schale vom Kotschkar (Abb. 100), wovon oben S. 106 die Rede war, ebenso wie auf der Stuckwand aus Samarra (Abb. 92). Im übrigen beachte man in Abb. 107 den spitzbogigen Überfall oben am Rande der Vase und vergleiche ihn mit dem ähnlichen Motiv am Halsansatz einzelner Krüge von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 61, 64). Auch das mehrstreifige Bandornament an Bauch und Henkeln und das quadratische Muster ohne Ende am Fuße werde zur Kenntnis genommen.

---

1) Ihre Band- und Seitenzahl stimmt nicht mit dem Exemplare von Prof. Conrady überein, das Hoerschelmann, Entwicklung der altchinesischen Ornamentik, zitiert. Zur Orientierung sei mitgeteilt, daß die Vase mit den stehenden Löwen in meinem Exemplar, das 24 Hefte zählt, XVI, 39, nicht XXVI, 13 abgebildet ist.

2) Vgl. dazu auch Kohn, Ostasiatische Zeitschrift I S. 105.

3) Aufnahmen von Dr. Wachsberger.

4) Vgl. dazu, außer den Sammelwerken selbst, Hoerschelmann Taf. II ff., X ff. und bes. XV.

Weitaus überwiegend und gewiß uralt — Hoerschelmann a. a. O. S. 31 f. datiert den Eintritt des „Pflanzenornamentes", wie er die Ranke ganz allgemein nennt, zurück bis in die Schangperiode — ist daneben die richtige Palmettenranke, die nicht als Grund, sondern als Muster verwendet wird. Abb. 108 zeigt ein Beispiel nach Pokutulu IV, 23. Es ist ein deckelförmiges Stück, das die Palmettenranke voll in jener Art entwickelt gibt, wie sie im Westen erst in spätrömischer Zeit aufzukommen beginnt, im Persischen und dem Islam aber herrschend wird als sog. Arabeske. Sowohl auf dem zentralen Buckel oben, wie am Randstreifen unten läuft die Welle ohne Ende um den ganzen Kreis, dazwischen ein leerer und ein Streifen spitzbogiger Lappen. Die Rankenwelle setzt am Stiel kleine halbrunde Bossen an, ebenso Einrollungen. Rechts unten rollt jedoch die zweite Wellenfüllung nicht in einem Linienschwunge durch, sondern zeigt die alte abgehackte Art. Man hat den Eindruck, als könnte hier der Ursprung der Arabeske gefunden werden, denn man versteht so als Atavismus, wie scheinbar aus der Spitze der Palmette ein neuer Rankenteil hervorwachsen kann. An dem palmettenartigen Charakter der Ranke kann nicht gezweifelt werden, wenn man die Gabelung der Spitzen beachtet. Der Ursprung dieser Ranke ist gewiß kein vegetabilischer, sondern ergibt sich aus dem Weiterspinnen der Spiralmotive und dem Versehen derselben mit den zapfenartigen Ansätzen.



Abb. 108: Pokutulu: Chinesische Bronze.

Wie man sich diese Ranken ausgeführt zu denken hat, darüber mögen die beiden Abbildungen 109 u. 110 ungefähr Auskunft geben. Zunächst Abb. 109, ein Gefäß, das freilich wohl ein aus verschiedenen alten Modellen zusammengestoppelter, später Guß st. Die Ranke bzw. ihre verschiedenen Spaltergebnisse sind hier auf dem typischen Mäandergrunde in der niedrigen Vorderfläche des Reliefs isoliert und überdies dadurch auffällig gemacht, daß die Stiele mittlere Linienzüge aufweisen, deren schräge Flächen Glanzlichter werfen. Die kleinen Auswüchse am Stiele sind nicht rund, sondern richtig palmettenartig. Auch wird der Stiel stellenweise von Punkten durchsetzt. Neben den Rankenmotiven findet sich auch das der Bohne (offen als sog. Pelte), des Auges, der Raute usf. Auch der spitzbogige Überfall ist zweimal da. Eine andere Bronzevase des Wiener Museums, Abb. 110, zeigt Bandmuster mit Mäanderbelebung[1]. Dazu in einer Art Ritztechnik oben am Halse Rankenteile. Ich ziehe die Vase deshalb heran, weil sie ein charakteristisches Beispiel des chinesischen Schrägschnittes unter Anwendung gerade auf den Kreislappen ist, der in diesem Buche im Vordergrunde steht. Man betrachte auf dem breiten Bauchstreifen die Füllungen, die abwechselnd oben und unten zwischen die Mäanderbänder gelegt sind. In der Mitte ein Kreispunkt-Ornament, darum das Mäanderband, verdeckt z. T. durch Kreislappen verschiedener Art, als Linie fast auf dem Mäandergrund, als breiter Steg und endlich je zweimal in der Diagonale auseinandergehend in schräg geschnittenen Flächen, deren Glanzlichter die Wirkung des Schmuckes wesentlich bestimmen. Ich denke, in dieser Art

1) Vgl. das seltsame Ornament von Särmadsch: Globus 1903. Nr. 21, Abb. 6; Hüsing, Der Zagros S. 3 L.

wird man sich auch Teile der Ornamente von Hoerschelmann Tafel XXI ausgeführt zu denken haben.

Nun könnte es ja freilich scheinen, daß die Wiener Gefäße nur bedingt für die altchinesische Kunst vor dem Einsetzen des westasiatischen Einflusses herangezogen werden dürfen. Man ergänze daher das Vorgebrachte durch Studium der Sammelwerke und lese die Arbeiten von Hoerschelmann und Muth [1] nach, wo die Möglichkeiten



Abb. 109: Wien, Naturhist. Hofmuseum: Bronzevase.



Abb. 110: Wien, Naturhist. Hofmuseum: Bronzevase.

der Entstehung der vorgeführten Ornamente erörtert sind. So viel mag hier wiederholt werden, daß die Chinesen ihr altes Lieblingsornament, den Mäander, für eine eckige Spirale ansahen und daraus wie aus der Spirale selbst nach den Daten ihrer Sammelwerke schon vor Chr. S-förmige und fortlaufende Ornamente zusammensetzten. Die so entstandene geometrische Welle überdauere die Zeit der Tierornamentik, auf die sie übrigens immer wieder einwirke, bis sich die kleinen Schnörkel und Häkchen selbständig zu pflanzenartigen Gebilden entwickelten. So setzt die bekann-

1) Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei den Chinesen und Germanen (Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte XV).

teste Tierbildung, das Tautieh, sich im Kontur aus verschiedenen Kurven zusammen, deren Spitzen sich spalten, aufrollen und verästeln, auf die Umgebung übergreifen und so den Eindruck des Vegetabilischen erwecken. In der Schangzeit noch (— 1122 vor Chr.) seien diese geometrischen Ranken auf untergeordnete Teile wie Füße, Henkel und Griffe übergegangen (ein Beispiel unten Abb. 124). In der Tschouzeit (bis 256 vor Chr.) werde daraus die flächenfüllende geometrische Ranke. Meine Beispiele sollten diesen Vorgang an späten Nachbildungen in Bronze deutlich machen. Übrigens vergleiche man damit auch die Ornamente der Tsing-tschou-fu Ausgrabungen von Müller und Schöde im Berliner Völkerkundemuseum (dort datiert ca. 300—201), und ebendort einen Krug der japanischen Eisenzeit aus dem Baelz-Vermächtnis.

Ich gehe nun auf die unserer christlichen parallel laufende Zeit der ostasiatischen Kunst über. Der Schrägschnitt und die Kreislappen-Palmette fehlen auch in dieser Zeit der großen Blüte der darstellenden altchinesischen Kunst im ersten christlichen Jahrtausend nicht. Es ist eine unverzeihliche Einseitigkeit der Kunsthistoriker, daß sie mit dieser alle Zeiten wie einst die griechische und später die germanische Blüte der Kunst überragenden Bewegung chinesischer Kunst nicht rechnen. Sie muß auf ganz Asien, das ja damals ein offenes Durchzugsland war, zurückgewirkt haben. Das Ornament spielt freilich allmählich eine untergeordnete Rolle, die Natur drängt sich siegreich in die Form ein. Die Denkmäler sind in überreicher Fülle erhalten und kommen jetzt Schritt für Schritt zur Bearbeitung. Für die Geschichte von Schrägschnitt und Kreislappen-Palmette benutze ich am Schlusse dieses Abschnittes Material, das eines der Mitglieder meines Instituts, Karl With, von einer Forschungsreise nach Japan mitgebracht hat[1].



Abb. 111: Schantung, Grabmal der Familie Wu vom J. 147 n. Chr.: Arabeske des krönenden Streifens.

Die Traubenspiegel und ihren Zusammenhang mit dem Westen lasse ich hier aus dem Spiele; auf sie wurde schon Mschatta S. 328 und oben S. 73 verwiesen. Sie bezeugen die Blüte dieser Ornamentik in baktrisch-parthischer Zeit. Die Palmettenranke kommt darauf neben der neuen Weinranke vor. Auch die Wolkendarstellung auf dem Grabmale der Familie Wu vom J. 147 n. Chr. sei nur beiläufig erwähnt[2], sie ist

1) Leider hat der Krieg die Herausgabe seines gesammelten Materials, wofür die Firma Bruckmann gewonnen war, verhindert. Vgl. mein Vorwort zu Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans, Berlin 1916.

2) Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine Taf. XXXII f., Mission arch. dans la Chine sept. Taf. LVII f. Münsterberg, Chines. Kunstgeschichte I S. 49.

in Rankenart mit den bezeichnenden runden Auszackungen des Stieles ausgeführt[1]. Wichtiger ist an diesem Grabmale eine „Arabeske“, die eingeritzt wie die Ornamente auf den Kairiner Grabstelen am oberen Rande der flachen Reliefstreifen hinläuft (Abb. 111). Wir sehen den Wellenstiel, in dessen Täler sich je drei Kreislappen so hineinlegen, daß sie auf den ersten Blick wie ein Palmettenmotiv wirken. In Wirklichkeit ist es die abgesetzte „Ranke“, von der ich schon oben S. 115 sprach in der Richtung, daß sie die Anregung zur Ausbildung der Arabeske gegeben haben könnte.

In der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends, der Zeit des albanischen Schatzes, verband ein reger Weltverkehr den Osten mit dem Westen und Süden Asiens. Chavannes hat aus den Grotten und von Grabmälern Nordchinas ein reiches Material aus dieser künstlerisch ereignisreichen Zeit veröffentlicht, das auch für die Ranke von Bedeutung ist. In der Grotte von Jun-kang aus dem V.—VIII. Jh., Nr. 227 (Taf. CXXI), kommt die reine einfache Ranke (Abb. 112) mit Halbpalmetten vor wie auf dem Kairiner Grabstein Abb. 86. Wir stehen so wenig wie in der Darstellung vor einer rein chinesischen Form. Hatte China bis dahin die unorganische Bildung bevorzugt — ohne die organische ganz auszuschalten —, so werden jetzt Muster wie die parthisch-hellenistische Weinranke und ihre palmettisierte Abart häufiger. In der vorliegenden Abbildung erscheint neben der Ranke unten ein Fries aus schrägen Halbpalmetten[2]. Im übrigen herrscht die Ranke mit dem Kreisblatt durchaus und die gesprengte Palmette im Schrägschnitt, so gleich im untersten Felde von Abb. 112. Vgl. das krönende Motiv von Abb. 79. Ich gebe hier noch zwei Proben. Einmal Abb. 113 eine Ranke von einer 663 datierten Stele (Chavannes, Mission Nr. 760, Taf. CCCLIII). Es ist ein überhöhtes Feld mit Knopfornament am Rande. Im Felde selbst steigt die Palmette in spitzoval bewegten Stielen empor. Von den an der engsten Stelle immer durch zwei Naben verbundenen Stielen zweigen die Füllungen flammenartig mit Kreislappen am Rande ab (vgl. damit Abb. 90). Dazu kommen je zwei größere Bohnenmotive, die wie an der Wiener Bronzevase Abb. 110 in breiteren Flächen mit Kreislappen endigen. In Abb. 114 gebe ich auch noch den Flügel eines Pferdes des um 700 errichteten Grabes in Hienjang-hien nach Chavannes a. a. O. Nr. 463 (Taf. CCXCVII). Er ist durchaus in der typischen Palmettenform gebildet, sein unterer Abschluß in Kreislappen zeigt deutlich,



Abb. 112: Grotte von Jun-kang: Rankenmotive.

1) Vgl. dafür Abb. 34, 99—101 und 115.

2) Vgl. damit die Ornamente von Riemenbeschlägen und Schließen aus dem Kuban, Otschet 1895 S. 65 Fig. 160, Posta, Exp. Zichy III S. 301, Hampel, Denkmäler d. Landnahmezeit (ung.) Taf. 112.

daß der Bildhauer dekorativ, nicht etwa naturalistisch vorgehen wollte. Neben solchen Beispielen der Kreislappenranke[1] kommt auch wieder die reine Palmette ohne die krabbenartige Häufung an den Rändern vor, z. B. an der schönen Stele von 554, die auf der letzten Ausstellung im Musée Cernuschi an die Öffentlichkeit kam[2]. Die gesprengte Palmette Abb. 115 unter dem thronenden Buddha zeigt nur am Ansatz die charakteristischen Kreislappen und ebenso am Baldachin die Halbpalmetten, deren Spitzen lang zur Mitte emporgezogen sind. Dort im Kerne dieser Halbpalmetten auch die Spitze im Schrägschnitt.

Die Entwicklung der ostasiatischen Palmettenranke läßt sich am besten verfolgen an der Hand der Heiligenscheine. Schon Chavannes gibt davon einige Proben aus den Grotten von Longmen Nr. 387, 290, 339 u. a. Die erste weist die reinste Palmette auf (Taf. CCLV), reiner als auf der Stele von 554. Mir liegt näher, Beispiele von japanischen Bronzestatuen der gleichen Zeit vorzuführen, weil daran auch der Schrägschnitt gut zu beobachten ist.

B. Japanische Belege. Ich wähle aus der Masse drei Beispiele, die als Typen für alle übrigen



Abb. 113: Chinesische Stele vom J. 663.



Abb. 114: Flügel eines chinesischen Grabpferdes um 700.

genommen werden können — mit Ausnahme der vielen Nimben in durchbrochener Arbeit. An die Spitze sei die bekannte Trinität vom J. 623 aus dem Kondo des Horiudschiklosters bei Nara gestellt Abb. 116. Sie wird durch einen großen Nimbus zusammengefaßt, auf dem Flammen emporzüngeln, die unten aus den gleichen

1) Sie sind in Hinterindien (so in Ankor Vat) und in Thibet (vgl. The Museum journal, Philadelphia V (1914) S. 189f.) sehr häufig.

2) Vgl. Ars asiatica II S. 20 f und Ostasiatische Zeitschrift II (1913/4) S. 332 f.

Einrollungen hervorwachsen, wie wir sie auf dem Kelt aus Südsibirien (Abb. 104) sahen[1]. Der Kopfnimbus der Mittelgestalt, des Buddha Sakjamuni, zeigt außen herum die reine Halbpalmettenranke in Schrägschnitt, allerdings auf der Grundfläche isoliert. Beachtenswert sind auch die Nimben der Seitenfiguren, Seischi und Kwannon, die außen herum unter den Flammen ein Muster aus Kommamotiven und innen eine reichverschlungene Ranke zeigen.



Abb. 115: Chinesische Grabstele vom J. 554 (Ausschnitt).

Abb. 117 und 118 geben die Nimben zweier Buddhastatuen der Hakuho-Periode (Ende VII. Jhdt.). Die sitzende Gestalt Abb. 117 ist von einem Nimbus umgeben, der als Grund für Bodhisatvas das Wolkenmuster in Rankenwindungen zeigt, deren reiche Bewegung in schrägen Flächen mit lebhaft ausbauchenden Rändern die höchste Wirkung in Ausnützung der Glanzflächen des Metalls darstellt. In jede Windung legt sich ein unvergleichlich fesselndes Spiel von Licht und Schatten. Im Kopfnimbus einfachere

1) Abgebildet bei Tadjima, Selected relics I, Münsterberg, Chin. Kunstgesch. I S. 144. Meine Abbildung wie die folgenden nach Neuaufnahmen von With. Vgl. jetzt auch Glaser, Ostasiatische Zeitschrift III (1915) S. 404.

Palmettenmotive zu seiten einer Lotosblüte. Die stehende Gestalt von Abb. 118 hebt sich von einem Nimbus ab, auf dem die Fläche mit den Bodhisatvas mit eng aneinanderliegenden Ranken von wesentlich derberer Bildung ausgefüllt ist. Hier ist der Schrägschnitt von beiden Seiten der Stiele derart steil emporgetrieben, daß fast nur eine schmale Linie als Kamm die Vorderfläche bezeichnet, ähnlich wie wir es in den ägyptischen Brettern und den Stuckaturen von Samarra gesehen haben, dort unter Vernichtung

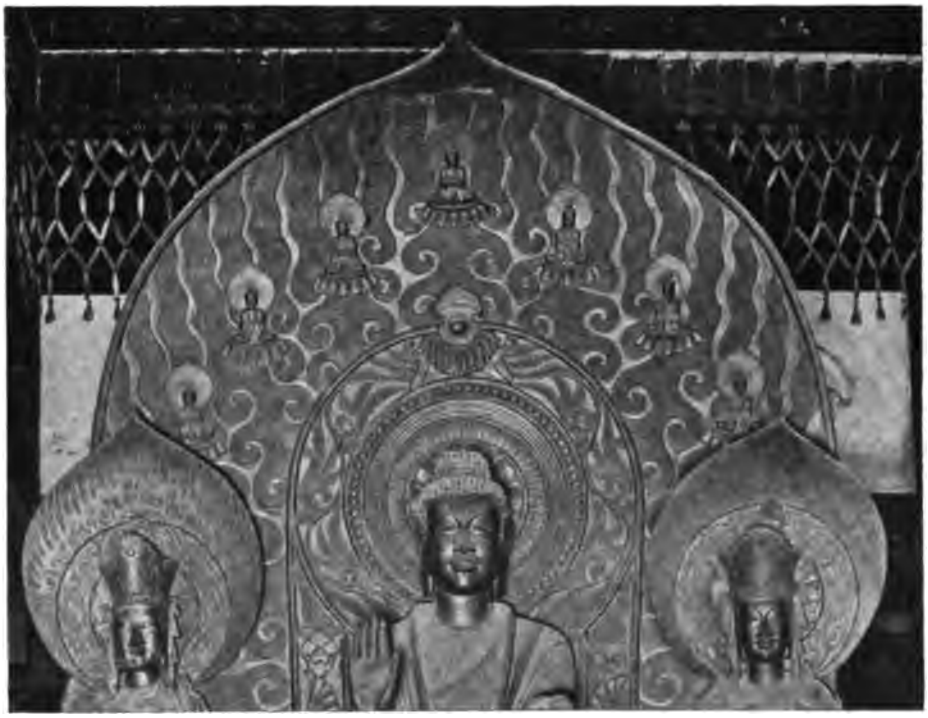


Abb. 116: Nara, Horiudschikloster: Trinität vom J. 623 (Ausschnitt).

jedes Flächenrestes der Grundebene. Die beiden Statuen stammen aus einer Trinitätsdarstellung ähnlich wie Abb. 116. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die Jakuschi-Trinität im Kondo des Jakuschidschiklosters. Die sitzende Gestalt (Abb. 117) gibt den Jakuschi, d. h. den Medizin-Buddha selbst, die stehende die links von ihr befindliche Statue des Nikko Bosatsu [1]. Auf wie alten Voraussetzungen das vorgeführte japanische Ornament des VII. nachchristlichen Jahrhunderts beruht, lehrt ein Vergleich mit den Keramiken der altchinesischen Hanzeit (206 v.—221 n. Chr.). Gute Parallelen bei Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty Taf. XI (Getreideurnen).

Wir sahen, wie sich die Palmettenranke auf den alten hieratischen Bronzen der Chinesen zusehends geradezu aus der Spirale entwickelt; ein Gleiches schließt

1) Vgl. Fenollosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst I S. 57 und Japanese temples and their treasures S. 26, Tafelband I Nr. 16, II Nr. 205 und 207.

Riegl (Stilfragen S. 121) auch für das Mittelmeer nicht aus. In dem ewigen Fluß der Möglichkeiten, die von den historischen Wissenschaften aufgedeckt werden, mag damit der systematischen Forschung vielleicht ein fester Boden gewonnen sein. Für mich ist die Hauptsache, daß auf diesem Wege auch der Ursprung des Kreislappens und Schrägschnittes erklärbar scheint. Dazu gesellt sich der Eindruck, daß vielleicht vom



Abb. 117: Jakuschidschi-Kloster: Kopf des Medizin-Buddha.

Chinesischen aus die Anregung zur „Arabeske" ausgegangen sein könnte. Vgl. darüber im Zusammenhange den nächsten Abschnitt. Wie wir in China in der Zeit unseres Goldschatzes Einflüsse vom Westen hervortreten sehen, so könnte darin vielleicht eine Gegenbewegung ihr Merkmal hinterlassen haben. Solche Erscheinungen haben einen Weltverkehr zur Voraussetzung, wie er sich, die Völkerwanderungen vorbereitend, tatsächlich zuerst schon in mykenischer und dann wieder in spätrömischer Zeit angebahnt hat[1]. Aber darüber in den nächsten Abschnitten.

7. Geometrische Ranke und Arabeske.

Wir haben das Motiv der Palmettenranke mit dem Kreisblatt verfolgt von Albanien und Ungarn ausgehend, wo Kleinfunde die Frage nach dem Ursprungslande offen ließen, nach Hellas und Ägypten, Ländern, in denen Reste von Baudenkmälern oder diese selbst den Gebrauch der Palmettenranke sichern, nach Mesopotamien und Iran hin, wo Denkmäler der Architektur und Werke der Kleinkunst in breiter Schicht nachweisbar sind. Ich habe auch solche Gruppen von Belegen

1) Vgl. über letztere Hirth, China and the roman orient. Derselbe, „Fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst" und Terrien de Lacouperie, Western origin of the early Chinese civilisation.

der Palmettenranke mit berücksichtigt, die nicht gerade das Kreisblatt aufweisen, aber von Riegl unbeachtet geblieben waren, wie die Palmettenstoffe, die altarabischen Grabsteine und die sasanidischen Silber- und Bronzegefäße. Weiter nach Osten in Zentralasien wurde ein Herd in der Verwendung der Palmettenranke mit dem Kreisblatte nachgewiesen. In China legte ich wieder darauf Gewicht, ein



Abb. 118: Jakuschidschi-Kloster: Nikko Bosatsu (Ausschnitt).

Mißverständnis aufzuklären, das durch Riegls Unkenntnis der Denkmäler entstanden war, als wenn dort nur die abgesetzte Welle bekannt gewesen wäre. Ich mußte also in China zunächst die Rankenwelle selbst, nicht nur die Welle mit dem Kreisblatt nachweisen und zeigen, daß sie dort mindestens ebenso alt wie im Mittelmeerkreise ist. Wenn wir auf diesem Wege zu einer ganz neuen Vorstellung von der Ausbreitung der Palmettenranke gelangt sind, so fragt es sich, ob mit diesem Material nicht die Grundlage für eine veränderte Auffassung von der Entwicklung der Ranke überhaupt und der Arabeske im Besonderen gewonnen ist.

Es war oben die Rede davon, wie Riegl durch den Widerspruch, den seine Studien über den orientalischen Teppich gefunden hatten, dazu kam, gerade auf die Ableitung der Arabeske aus der hellenistischen Kunst Gewicht zu legen. Ich glaube, daß hierin der Keim und Kern seiner Lebensarbeit liegt. Gelingt es an dieser Stelle

in seine Entwicklungsthese Bresche zu legen, so stürzt der ganze Bau um so mehr, wenn dabei auch die Tat der mykenischen Kunst vom Nordosten her ihre Erklärung findet und so Anfang und Ende in ganz anderem Lichte erscheinen. Was Riegl an Vorstufen der Ranke in den semitischen Kunstkreisen des alten Orients nachweisen konnte, ging auf die Spirale und ihre Zwickelfüllung, die Palmette zurück. Ähnliche Anfänge scheinen auch in China vorzuliegen. Die Spirale füllt wie der chinesische Mäander den Grund, sie schlingt sich paarweise zu S-Formen ein, wird fortlaufend und bekommt Ansätze, die pflanzenartigen Charakter tragen, ohne irgendwie auf ein Pflanzenvorbild zurückzugehen[1]. Soweit schiene mir der spontane und autochthone Ursprung der „Ranke" in China und am Mittelmeer immerhin möglich. Ich weiß nur nicht, ob wirklich China, wie drüben die mykenische Kunst, als gesonderte Träger bzw. Erreger der Entwicklung angesehen werden dürfen und nicht doch ein Zusammenhang zwischen Ost und West besteht. Man erinnere sich nur der Beobachtungen, die S. Reinach über das Motiv des gestreckten Galopps gemacht hat[2], oder der Studien von A. Reichel über Analogien einiger ostasiatischer Ornamente mit Formen der kretisch-mykenischen Kunst[3]. Es muß zwischen China und dem Mittelmeer eine Brücke gegeben haben, einen Weltverkehr, der die Nomaden und Nordvölker in einem Zusammenhange zeigt, dem der großen Oasenkulturen des Südens kaum nachstehend. Wir werden dieser Spur im nächsten Abschnitte nachzugehen haben. Ich bleibe hier zunächst bei der Frage nach dem Ursprunge der geometrischen Ranke.

Die Spiralranke zeigt in Kulturtreibhäusern wie dem hellenisch-indischen (S. 72f.) jene Neigung sich pflanzlich zu beleben, die im alten China so gut wie in der sibirischen Bronzekultur fehlt. Während die vorderasiatischen Völker mit Mesopotamien im Zentrum, dazu den beiden andern alten Sitzen von Oasenkulturen, Ägypten und Indien durch die wachsende Zivilisation vom Vorstellen zum Anschauen, von der Form auf die leibhaftige Darstellung von Gestalten übergehen, bewahren sich die Nomaden und Nordvölker (und damit, scheint es, im Zusammenhange China länger als die genannten drei andern Treibhäuser der Kultur) die künstlerisch von der Natur unabhängig schaffende Phantasie. Es entsteht so ein Gegensatz zwischen Nord- und Südasien, der zur Folge hat, daß Nordasien imstande ist zu einer Zeit erfrischend einzugreifen, als Südasien, Hellas und Rom mit inbegriffen, bereits am Ende der Entwicklung angelangt waren. Ich werde in später folgenden Abschnitten versuchen diesen Vorgang, soweit das heute einem Kunsthistoriker möglich ist, deutlich zu machen, und möchte hier einleitend nur die Wahrscheinlichkeit dartun, daß die nordasiatisch-chinesische Ranke, die wir oben in ihrer geometrischen Form verfolgt haben, bei ihrer immer stärker nach dem Westen drängenden Bewegung unter dem Einfluß des sakischen Hellenismus sich durch die auch in Mschatta und der Sophia nachweisbare Palmettisierung in jene Rankenform umsetzte, die wir die Arabeske nennen.

---

1) Vgl. jetzt auch zur Frage nach dem Ursprung der Spirale Wurz, Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums I: Ursprung der Spirale und der Volute. Entwicklung im Orient. Ferner Szombathy, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XLV (1915) S. 146 f.

2) Revue archéologique XXXVII (1900) ff.

3) Memnon I (1907) S. 54 f.

A. Chorasan-Inschriften. Ich halte es nicht für notwendig, das Wesen der „Arabeske" hier nochmals zu erörtern; Riegl hat das in meisterhafter Weise getan, ausgehend von späten Beispielen aus dem XIX. Jh. und vom J. 1411 und dann entwicklungsgeschichtlich mit der spätantiken Kunst und den Stuckfriesen der Moschee des Ibn Tulun (878) beginnend[1]. Ich will den Typus an einem ostiranischen Beispiel aus dem XI./XII. Jh. ins Gedächtnis rufen, dessen ich ohnehin als entwicklungsgeschichtlichen Beweisstückes ersten Ranges bedarf. Es ist der Inschriftfries Abb. 119 aus der Ruine einer Moschee in Chargird, südlich von Meschhed an der awghanischen Grenze. Er bietet das in seiner Art technisch Vollendetste umsomehr als er nicht in Stuck sondern aus einfachem Lehm, wie die Ziegel ringsum, ausgeführt ist. Das Relief ist 8—10 cm tief und in zwei Lagen übereinander gearbeitet. Die obere gibt die Inschrift mit Hasten, die sehr wirkungsvoll am Rande gestreift sind und am oberen Ende ein Palmettengeschlinge reichster Art tragen. Unter dieser oberen Schicht



Abb. 119: Chargird, Moschee: Inschriftfries (Teilansicht).

läuft im zweiten Plan in der Mitte wagrecht eine Welle aus zwei frei nebeneinander stehenden Stegen hin[2], an die oben und unten dünne Ranken so ansetzen, daß ihre Lappen die von der oberen Schicht freigelassenen Räume mit durchaus vollständig sichtbaren Gebilden von Halb- und Vollpalmetten verschiedener Art füllen. Es dürfte also die untere Ranke erst nach Fertigstellung der oberen Schicht gearbeitet sein, eine Virtuosität der Mache, die in dieser tiefen Unterarbeitung und in solchem Material nicht bald ihresgleichen hat. Aus derartigen Tatsachen schließe ich auf eine Jahrhunderte alte, wahrscheinlich vorislamische, heimische Tradition[3].

Wir stellen uns jetzt hier ganz auf die Arabesken dieses keramischen Frieses ein. Jeder Stamm der aus gesäumten Bändern gebildeten Buchstaben endet oben seitlich mit dem Kreislappen, der eine üppige Ranke austreibt, die im rechten Winkel

1) Stilfragen S. 259 f. Vgl. dazu Enzyklopädie des Islam I S. 380f und oben S. 71.

2) Vgl. die Weinranke des Batikstoffes mit dem Dionysoszyklus im Musée Guimet. Darüber oben S. 73.

3) Ich habe diese keramische Inschrift schon in einem Aufsatz über „Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung" veröffentlicht und bitte die Folgerungen, die ich dort (Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII [1915] S. 363 f.) ziehe, nachzulesen. Hier nur eine Einzelvergrößerung. Vgl. auch Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 68.

umfaßt wird von einer Linie, in welche die keilförmige Spitze des Buchstabens ausgeht[1]. Das bezeichnend Arabeske ist nun, daß die Ranke über dem Kreislappen aus einem „Blatt“ hervorwächst, dessen Spitze sich in den Stiel umsetzt. Dieser Stiel gabelt sich dann nochmals, und zwar treiben jetzt beide Verdickungen, die durch eine Zwickelfüllung mit zwei Punkten zu einer Einheit verbunden erscheinen, neue Stiele, die in zwei breiten Flügelpalmetten[2] endigen. Aus diesen Motiven, der schön geschwungenen Wellenlinie, dem Kreislappen, der Gabelung und dem breiten Füllsel setzt sich die Arabeske zusammen. Dazu kommt als Grundsatz, daß sie die Neigung hat, sich ohne Ende in der Fläche auszubreiten. In der Inschrift von Chargird liegen gar zwei Flächen übereinander und die untere ist fast noch reicher im Ornament als die obere. Der Wellenstiel verläuft in breiten Schwingungen in einer Doppellinie, die Kreislappen bilden zwischen den Buchstabenkrönungen hoch aufsteigende Wellen und nehmen öfter jene spitze Form an, die wir von den Brettern aus Ägypten kennen (Abb. 82f.). Daneben kommt das Dreiblatt einfach oder in jener breiten Form des Füllsels vor, bei dem öfter die asymmetrische Bildung in der Art zustande kommt, daß der eine der unteren Lappen in den Stiel übergeht. Ich nannte das Motiv oben S. 91f. „Sporenblüte“. Dann fallen die schönen T-förmigen Bildungen auf, in denen Kreislappen in einem flaschenartigen Motiv zusammenlaufen, wie wir es schon aus früheren Belegen S. 97 kennen. Punkt und Komma werden ausgiebig verwendet, um Einheit in den bewegten Umriß zu bringen. Vor allem aber ist das Tiefendunkel entscheidend, also eine Unterarbeitung, die den Grund völlig verschwinden läßt, so, daß kein Schatten entstehen kann. Die hellen Ornamente wirken daher auf dem tiefen Grunde farbig[3].

Was wir hier in Lehm ausgeführt sehen, tritt in einem älteren Denkmale der selben Gegend gemalt zutage. Abb. 120. u. 121 zeigen Inschriftfriese, die aus Sängbäst, eine Tagreise südöstlich von Meschhed, bzw. der alten Hauptstadt Chorasans Tus stammen. Sie schmücken das Innere eines quadratischen Baues mit Trompenkuppel und sind in die Zeit des Arslan Jasib, Walis von Tus unter Sultan Mahmud von Ghasna (998—1030) zu datieren. Darüber wird Dr. Diez, der Entdecker dieser wertvollen Denkmäler, in dem Expeditionswerke des Wiener Institutes zu berichten haben[4]. Im Innern des Kuppelbaues von Sängbäst gibt es zwei Inschriftfriese. Der eine, Abb. 121, läuft am Fuße der Wand und um die Eingangstür hin und ist, wenn auch sehr mitgenommen, doch im ursprünglichen Zustande erhalten. Der zweite unter der Kuppel, Abb. 120, ist im XVII. Jh. übermalt, ohne daß freilich seine Grundart verändert worden wäre. Deutlich erkennen läßt sich weder an dem einen noch an dem andern Friese viel. Die Buchstaben und Ornamente sind weiß aus dem blauen (jetzt schwarz gewordenen) Grunde sgrafittoähnlich ausgespart. Die keilförmigen Enden der Hasten setzen wie in Chargird Arabesken an, die herzförmig umrahmt sind. Man macht sich von dieser Art vielleicht gut einen Begriff an der Hand von armenischen Minia-

1) Das ist der kalligraphische Typus, der im Ornament der Grabsteine von Kairo (vgl. oben S. 87) eine so bedeutsame Rolle spielt.

2) Vgl. über den Typus und seinen Ursprung Mschatta S. 316.

3) Vgl. über das Tiefendunkel Mschatta S. 271f.

4) Bd. VII der Arbeiten des Instituts. Vgl. vorläufig Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 81.

turen des Tübinger Evangeliars vom J. 1113 bzw. 893. In der Arbeit darüber „Kleinarmenische Miniaturenmalerei" (1907)[1] habe ich diese Art bereits aus dem Osten hergeleitet und biete jetzt den Beleg für diese Annahme. Auch die im oberen Friese



Abb. 120: Sängbäst, Kuppelbau: Oberer gemalter Fries. Um 1000.

von Sängbäst durchlaufende Welle findet in der armenischen Handschrift Parallelen. Abb. 120 zeigt wieder den zweistreifigen Hauptstiel, der beiderseits begleitet wird von üppigem Lappenwerk, das in der Übermalung nicht mehr deutlich zu erkennen ist.



Abb. 121: Sängbäst, Kuppelbau: Unterer gemalter Fries. Um 1000.

Vielleicht wird man die Zwickelornamente der altarabischen Grabstele 32, die ich „Der Islam" II S. 321 veröffentlicht habe, teilweise zur Ergänzung heranziehen dürfen. Im allgemeinen aber gilt, daß die Friese von Sängbäst und Chargird eng verwandte Art zeigen. Der Typus der Arabeske ist besonders in Chargird vorzüglich vertreten.

1) Atlas zum Katalog der armen. Handschriften der kgl. Univ.-Bibl. zu Tübingen I, 2.

Noch zwei beachtenswerte Denkmäler wären bei dieser Gelegenheit zu erwähnen, das Grab Mahmuds von Ghasna und die Holztür von Somnath, die seinen Namen trägt. Sie wurde im J. 1842 von britischen Offizieren mitgenommen und befindet sich heute im Arsenal zu Agra[1]. Der Sarkophag zeigt eine zweizeilige kufische Inschrift, die Rawlinson las. Darin wird Gott angerufen für Nizam-ud-din Abul Kasim Mahmud, Sohn des Sabaktegin. Eine Neschki-Inschrift auf der Rückseite nennt das Todesdatum 421 d. H. (1030 n. Chr.). Zwischen den Hasten sind Ranken gebildet, die häufig jenes trompetenförmige Blatt aufweisen, mit den gleichen Radien und Punkten überdies wie das oben S. 94 abgebildete Feld aus dem Deir es-Surjani, so daß meine Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 363f. angenommene Verwandtschaft dieser in Ägypten erhaltenen Stuckaturen mit Ostpersien neuerdings bestätigt wird. Die Inschrift wird von einer Ranke von ähnlicher Art, nur einfacher als im oberen der gemalten Friese von Sängbäst (Abb. 120) umrandet. Die Tür von Somnath scheint eine vierteilige Falttür mit je sieben Sternen übereinander; darüber eine Inschrift ebenfalls mit einer Anrufung für Mahmud, den Sohn Sabaktegins. Die Füllung der sechsteiligen Sterne ist sehr eigenartig, mit der Arabeske von Chargird hat sie nichts zu tun, bleibt aber auch jedem Naturalismus durchaus fern. Davon unten.

Ich spreche hier, wie alle andern vor mir, immer von der „Arabeske". Mit den Arabern hat diese Ornamentart nicht mehr zu tun, wie etwa das „Gotische" mit den Goten. Insofern aber die Goten Germanen waren[2] und die Araber typische Nomaden, dürften die Bezeichnungen immerhin ein Körnchen Wahrheit enthalten. Davon später. Mir liegt zunächst nur daran, den Eindruck, den wir aus den beiden Beispielen aus Chorasan erhalten haben, noch dahin zu verstärken, daß wir damit nicht ganz zufällig dem zentralen Asien nahe gekommen sind. Vielmehr drängt sich immer mehr die Überzeugung auf, daß die Arabeske eben dort auch ihren Ursprung hat. Ich möchte dafür noch zwei Gründe aus dem Gebiete der geometrischen Ranke geltend machen, bevor ich darauf zurückkomme, daß die Arabeske nichts anderes ist als eine Weiterbildung der dort und in China heimischen geometrischen Ranke.

B. Die Kreisstab-Ranke. An der von Hampel „Der Goldfund" S. 112ff. als zweite Gruppe ausgeschiedenen Reihe von Schalen, Näpfen und Pfannen findet sich eine bereits oben S. 62 erwähnte Ornamentik aus gekrümmten Stäben und Verknotungen, die, was selbst Hampel zugibt, von der klassischen Tradition vollständig abweicht und für die auch Südrußland, wohin er den Schatz verlegt, keine Parallelen bietet, dafür Armenien, das der persischen Kunst stets offen gestanden habe. Weiter kam Hampel nicht. Den Schlüssel geben die chinesischen Altsachen[3]. Ich greife zunächst eines der bezeichnendsten Beispiele von Nagy-Szent-Miklos heraus.

---

1) Die beiden Denkmäler sind in Zeichnungen veröffentlicht im Journal of the asiatic society N. S. XII (1843) S. 73f. (Ich danke den wertvollen Nachweis Dr. Diez.) Vgl. Yule, The book of Ser Marco Polo II S. 399f. und Fergusson, History of indian and eastern architecture II S. 193f. Eine Wiederholung der Skizze im Journal in meinem Buche „Die bildende Kunst des Ostens" S. 25, Abb. 9.

2) Vgl. dazu auch unten Abschnitt V.

3) Im Zusammenhang mit dem Wiener Jagdteppich hat Riegl für die Erklärung der „kleinen schneckenförmigen Einrollungen" an das chinesische Wolkenmotiv gedacht. Jahrbuch d. Kunstsammlgn. d. Allh. Kaiserhauses XIII (1892) S. 299.

Abb. 122 zeigt eine Stelle des Napfes, von dem bereits oben S. 63 die Rede war. Schon die Kreise setzen sich zusammen aus einzelnen Stabgliedern mit Kreislappen. Andere kürzere schließen sich am Innenrande an. Die Zwickelornamente über den Zwischenscheiben mit farbigen Kreuzfüllungen bilden drei Krönungen übereinander, die alle aus solchen Stabgliedern zusammengefügt sind. Man beachte die mittlere: die Stäbe gehen diagonal auseinander wie auf den Kairiner Grabsteinen, dazu ein lyraförmiges Mittelmotiv. Darüber bilden die Stäbe eine Raute, aus der seitlich ein langer Stab, begleitet von einem Bündel kürzerer, herausschießt und in ein außen dreizackiges Kreisblatt endet. Als grundsätzlich kommt in Betracht die Auflösung in Stäbe mit kreislappigem Ende, das sich dem Kreispunkt nähert. Die gleiche Art findet sich nun wiederholt an Bronzen des Pokutulu. Ich gebe Abb. 123 aus Bd. XVI, 7 eine von mehreren Glocken gleicher Art. Leider kann ich kein Original ergänzend daneben stellen, es sei denn, daß man für die formale Ausführung sich eben an die Art von Nagy-Szent-Miklos hält. Wir sehen das Ornament in drei Zonen verteilt. In der untersten ein Trapez, dann einen lotrechten Streifen, seitlich begleitet von zwei Paaren von wagrechten Streifen, endlich oben eine durchbrochene Krönung. Alle drei Zonen sind mit den eigenartigen Kreisblattstäbchen und durch bossierte Kreispunkte gefüllt. In den Feldern der beiden unteren Zonen sind die Stäbchen zweistreifig und verästeln sich in Wellenlinien, die in den wagrechten Streifenpaaren Hakenkreuzform annehmen. Die arabeske Tendenz tritt in der Krönung und spitzen Lappen unten zu seiten der Wirbelscheibe hervor. Daß der Zeichner des Pokutulu vielleicht öfter den Kreispunkt statt des Kreislappens gebildet haben mag, soll der Vergleich mit Abb. 124, dem Fuße eines



Abb. 122: Wien, Hofmuseum, Nagy-Szent-Miklos-Schatz: Goldnapf mit fünf Kreisen aus Stabranken.

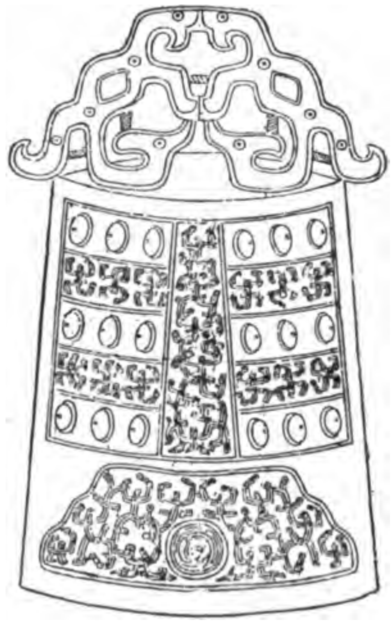


Abb. 123: Pokutulu: Altchinesiche Glocke.

Kessels aus Heft III, 7 dartun, wo wir das gleiche Stäbchenornament, aber bisweilen mit deutlichen Kreislappen vor uns haben. Übrigens beachte man an dem Fuße auch den gedrehten Wulst (vgl. oben S. 3).



Abb. 124: Pokutulu: Altchinesischer Kessel (unterer Teil).

Handelt es sich in China um gegossene Bronzen, in Nagy-Szent-Miklos um Treibarbeiten in Gold, so begegnen wir dem Ornament in Georgien in Stein. Es liegt also wahrscheinlich der gleiche Fall vor wie bei dem dreistreifigen Bandornament in Italien und der Kreislappenranke auf der Akropolis: die durch Holz- oder Metallarbeiten vom Norden oder Osten eingeführte Ornamentik wird später in Stein nachgeahmt. Abb. 125 zeigt eine photographische Aufnahme, die ich 1889 in der Ruine der 1009 erbauten Kathedrale von Kutais gemacht habe. Sie ergänzt die Zeichnungen von Dubois de Montpéreux, Voyage au Caucase, Atlas III Tafel XVI bis XVIII, auf die sich Hampel bezog. Wir sehen das Fußstück einer Wandverkleidung, dessen unterer Randstreifen mit palmettengefüllten S-Paaren geschmückt ist. Darüber steigen Ecksäulchen auf von jener seltsam gedrechselten Bildung, die in Deutschland aus der Krypta der Schloßkirche zu Quedlinburg bekannt ist[1]. Im Mittelfelde zwischen ihnen erscheint eine S-Zierform, an der das Stabornament mit dem Kreislappen sehr deutlich beobachtet werden kann. Die Stäbe sind hier wie in China mehrstreifig, der Punkt im Kreislappen immer sehr scharf nachgebohrt. Das Parallelführen neben dem Hauptstamm (wie in Nagy-Szent-Miklos) und die Häufung der Stäbchen ist auffallend genug. Man sieht an der Basis, wie die Ablösung durch die Bandverschlingung einsetzt[2].



Abb. 125: Kutais, Kathedrale: Ornamentierte Steinplatte.

Wir haben die Arabeske in ihrer typischen Art kennen gelernt in Chorasan und gingen dann bei Verfolgung der Spuren ihrer Entwicklungsrichtung aus von der einen Gruppe des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos und deren chinesischen und kaukasischen Parallelen, für die ebenfalls ein vermittelndes Zentrum in Zentralasien anzunehmen sein dürfte. Auf diese Stelle weist auch noch eine weitere Tatsache. Die geometrische Ranke geht auffallend Hand in Hand mit dem verbreitetsten Muster ohne Ende, den verschlungenen Kreisen, wie ich sie in Abb. 126 durch ein georgisches Beispiel

1) Abbildung bei Moellinger, Die deutsch-romanische Architektur S. 176.

2) An den Beispielen bei Uwarov, Materialien zur Archäologie des Kaukasus III, S. 33f. kann man weitere Übergänge beobachten. Vgl. dazu oben S. 64 und unten S. 214.

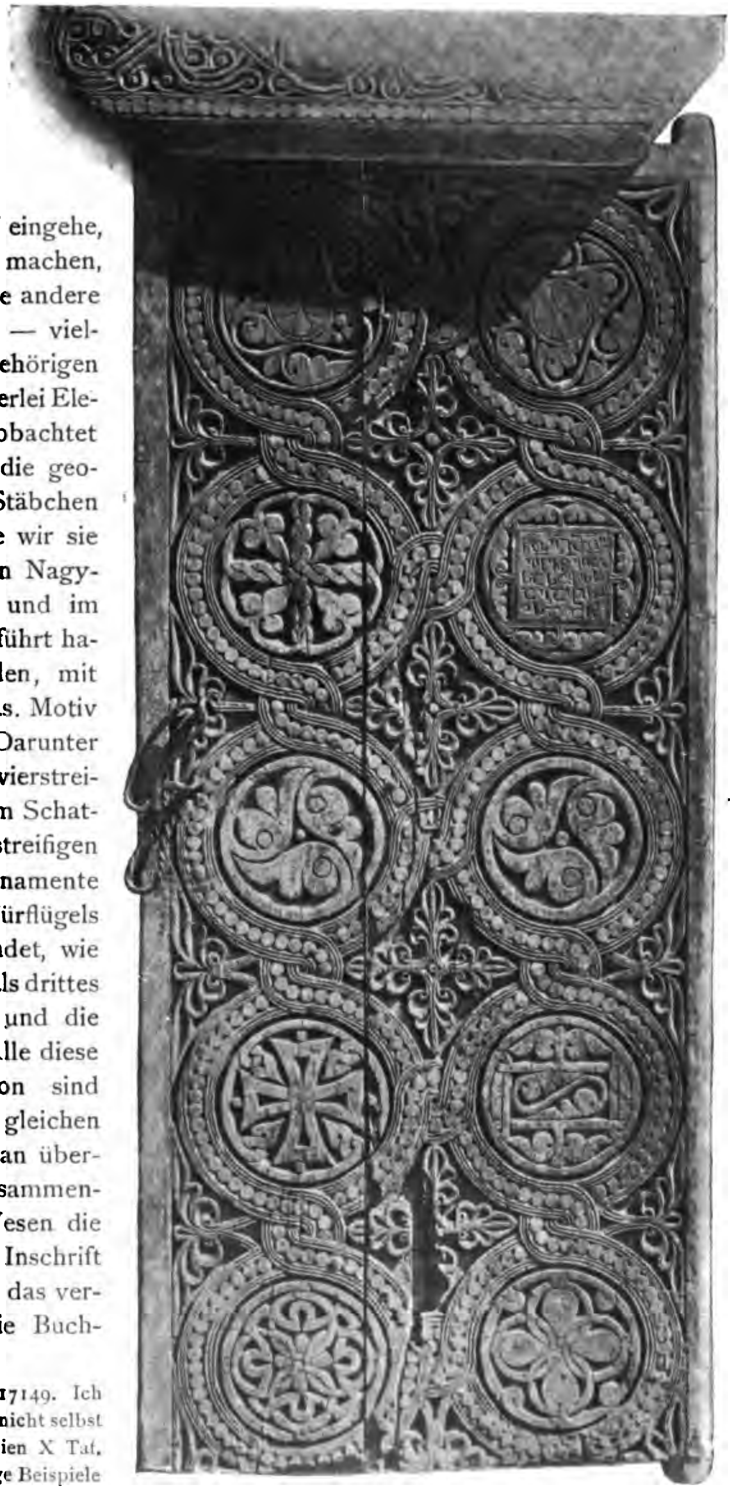


Abb. 126: Tiflis, Museum für kirchliche Altertümer: Georgische Holztür.

in Holzschnitzerei ins Gedächtnis rufe. Es ist ein Türflügel, der sich heute im kais. russ. Museum für kirchliche Altertümer in Tiflis befindet[1]. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich aufmerksam machen, daß in Abb. 126 oben eine andere Holzschnitzerei erscheint — vielleicht ein Stück des zugehörigen Türrahmens, — an der dreierlei Elemente nebeneinander beobachtet werden können: erstens die geometrische Ranke aus Stäbchen mit dem Kreislappen, wie wir sie eben an den Schalen von Nagy-Szent-Miklos, in China und im georgischen Kutais vorgeführt haben. Man mag feststellen, mit welcher Meisterschaft das Motiv hier in Holz wiederkehrt. Darunter schmückt die Kante ein vierstreifiges Bandgeflecht, das im Schatten liegt und in den mehrstreifigen Rändern der Palmettenornamente und der Kreise unseres Türflügels ebenso seine Parallele findet, wie das Knopfornament, das als drittes Motiv das Bandgeflecht und die Stäbchenranke trennt. Alle diese Elemente der Dekoration sind nebeneinander mit der gleichen Virtuosität verwendet. Man übersehe nicht, daß diese Zusammenstellung schließlich im Wesen die gleiche ist, wie in der Inschrift von Chargird: auch dort das verschlungene Band — die Buch-

1) Nach Jermakoff, Phot. 17149. Ich habe das Museum und das Stück nicht selbst gesehen. Vgl. Uwarov, Materialien X Taf. XXXVIII, wo noch drei prächtige Beispiele verwandter Art. Die Inschrift wird dort anders gelesen.

staben — in Begleitung der Arabeske, nur in anderer Anordnung. Wir wollen die Verbindungslinie Kaukasus-Chorasan, die sich damit andeutet, im Auge behalten [1].

C. Die verschlungenen Kreise. Sie füllen in fünf Paaren die Fläche des Türflügels — man beachte den Zapfen der Tür rechts oben — und sind im Grunde ein Bandgeflecht. Die dreistreifigen Bänder werden getrennt durch Knopfreihen. Ich gehe auf das Motiv erst später ein. Hier seien nur die Füllungen und Zwickel ins Auge gefaßt. Die geometrische Ranke ist neben Inschrift und Kreuz alleinherrschend. Die Kreisfüllungen bringen paarweise geometrische Grundmotive wie Kreis, Viereck und welligen Vierpaß, gefüllt mit Halbpalmetten und ihren Spalt- bzw. Keimformen [2]. Der Kreislappen ist besonders bei dem Wirbelmotiv in der Mitte scharf betont. Die Muster sind um ihrer Auffälligkeit willen in glatter Vorderfläche auf tiefendunklem Grunde gegeben. Im Gegensatz dazu stehen die Zwickelfüllungen, deren Palmetten außer dem doppelten Rand auch noch im Schrägschnitt ausgehöhlt sind, so daß sie ganz in Hell-Dunkellinien aufgelöst erscheinen. Im Mittellote sind es kreuzförmige Rosetten, an den Rändern das Zangenornament, wobei die Bosse ersetzt ist durch T-förmig auseinandergelegte Halbpalmetten. Eine genaue Datierung wird durch die Inschrift im zweiten Felde rechts von oben leider nicht gegeben. Wie mir Dr. Theod. Kluge gütigst mitteilt, handelt es sich um einen religiösen Spruch etwa im Sinne von Matth. 27,29 u. dgl.: „Reine Seele (oder heiliges Herz), beuge dich vor Gott, Amen". Dem Schriftcharakter nach müsse die Inschrift aus dem Klarjeti stammen und datiere spätestens aus dem X./XI. Jh. Ein terminus ante quem lasse sich nicht angeben.

Das auf der Tür verwendete Flächenmuster der verschlungenen Kreise ist ein ausgesprochenes Stoffmuster. Darauf habe ich schon Mschatta S. 308 f. hingewiesen. Was uns im Augenblick beschäftigt, ist die andere Tatsache, daß auf den erhaltenen Stoffen dieser Art mit dem Muster der verschlungenen Kreise zumeist auch die Füllung der Zwickel durch Palmettenbildungen verbunden ist und zwar wie auf dem georgischen Brett bald in rosetten-, bald in baumförmiger Anordnung. Man blättere für die Stoffvorbilder Falke, Kunstgesch. der Seidenweberei I S. 78 f. oder die Schlußvignetten bei Hampel, Ujabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiröl S. 8, 25, 71, 99 u. 174 durch. Wichtiger ist die Tatsache, daß sich sowohl im chinesischen Grenzgebiete wie in Armenien Wandmalereien, die solche Stoffmuster wiedergeben, erhalten haben. In Zentralasien dürfte allmählich die figürliche von Indien und China vordringende Malerei die alte auf flächenfüllende Muster eingestellte Art verdrängt haben. Trotzdem finden sich davon immer noch reichlich Spuren an den Decken der tonnengewölbten Räume, wie Abb. 127 eine solche aus Sengim in Turkestan [3] zeigt, ein anderes Beispiel werde ich unten Abb. 136 bringen. Man sieht den unteren Teil einer Tonnenwölbung vor sich und bekommt also nur einen Ausschnitt des Musters zu sehen, wird sich aber danach leicht das Muster ohne Ende aus Kreisen nebeneinander ergänzen können. Die Kreise zeigen im Zentrum figürliche Füllungen, der breite Rand setzt sich zusammen aus Palmettenschließen gefüllt mit dem indischen Lotus

1) Hüsing meint, das sei kunstgeschichtlich das kaukasische Comitativ-Suffix šil im Tocharischen, Die Aghwan-k im Westen und die Awghan im Osten (Mitt. der Anthropolog. Ges. in Wien 1916).

2) Vgl. damit die Rosetten der Mschattafassade, Mschatta S. 294.

2) Vgl. Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 77 (Aufnahme von Prof. v. Oldenburg).

und der chinesischen Glycinie. Die Zwickel zwischen den Kreisen sind nach chinesischer Art aus drei Vögeln gebildet, deren Köpfe sich nach der Mitte richten. Ein



Abb. 127: Sengim, Tonnengewölbe einer Höhle: Deckengemälde.

anderes Beispiel gibt Pelliot aus Tun-huang und datiert es um 700[1]. Es handelt sich um einen zeltartig ausgemalten Altarraum, wobei die Decke nicht nur einzelne

1) Vgl. Maybon, L'art décoratif XII (1910) S. 58. Vgl. auch unten Abb. 134.

Stoffmuster nachahmt, sondern unmittelbar das Zeltdach als Ganzes nachzubilden sucht. Es wird sich dabei vielleicht nicht um geknüpfte Teppiche handeln (davon



Abb. 128: Ani, Gregorkirche: Wandmalereien mit Nachbildung von Stoffmustern.

unten), sondern um gefilzte, gewirkte oder gewebte Stoffe. Auch in Abb. 127 ist der Stoffcharakter noch durch die herabhängenden Fransen gewahrt. — Das zweite

Beispiel in Armenien zeigt Abb. 128 nach einer Aufnahme unserer Institutsexpedition in der Gregorkirche zu Ani vom J. 1215[1]. Die Kirche ist eines der wenigen armenischen Denkmäler, in denen sich die Wandmalereien im Innern erhalten haben. Abb. 128 zeigt die Südostecke des zentralen Kuppelraumes. Über der Tür der rechten Apsiskapelle sieht man einen Stoff gemalt, der neben den an allen Wänden durchaus figürlichen Malereien sehr auffällt. Auf rotbraunem Grunde sind in schwarzem Umriß die verknoteten Kreise gegeben, darin hell mit grünem Flügelansatz die Drachen mit Vogelschwanz[2]. Die Zwickel füllen drei konzentrische Perlenkreise. Über diesem Muster ein anderes in Kreisform, dessen Fragmente noch deutlich die Zusammensetzung aus einer Kreislappenranke von chinesischer Art erkennen lassen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir hier die Nachahmung einer Ausstattung von Räumen vor uns haben, wie sie in Armenien, durch die Parther vermittelt, vor Einführung des christlichen Bilderkreises üblich war[3].

Ich möchte nach dem Vorgebrachten glauben, daß die Hypothese, es seien Stoffe gewesen, die von Zentralasien aus das Kreismuster ohne Ende verbreitet hätten, als zulässig gelten kann. Für uns hat diese Feststellung zunächst nur den Wert, daß wir damit eine Vorstellung von der Bedeutung der sakischen Ecke gewinnen, wo sich die handwerklichen Techniken der Nomaden- und Nordvölker kreuzen mit griechischem, indischem und chinesischem Kunstgute. Nach dem Westen vermitteln die daraus hervorgehenden Formen, unter welchen die geometrische Ranke vom Osten herwandernd nicht die letzte Rolle spielt. Dazu muß folgendes besonders angemerkt werden.

Man läßt das Persische immer erst mit den Sasaniden, d. h. seit dem III. Jh. nach Chr. als Entwicklungsfaktor gelten. Die parthische Kunst wird scheint's schlankweg für rein hellenistisch angesehen. Und doch geht gerade von ihr die eingeborene Bewegung gegen das Griechentum aus, wie ich von Armenien zurückschließen muß. Riegl, der noch beim orientalischen Teppich nach dem Nordosten blickte (davon später), hat in den Stilfragen und der Spätrömischen Kunstindustrie jede Vorsicht beiseite gelassen und sich vollständig dem Mittelmeerglauben verschrieben, dem alle, Wulff und Falke inbegriffen, folgen. Die Beobachtungen, die ich anläßlich des albanischen Schatzfundes anstellte, die Bearbeitung des armenischen Materials, nicht zuletzt die neuen Funde in Zentralasien und die Arbeit in der indischen und ostasiatischen Abteilung meines Institutes haben den Weg frei gemacht: Zu dem starken eingeborenen Element des Orients kommt der Weltverkehr, der hier in der Nordostecke Vorderasiens eine Bedeutung gewinnt, wie vielleicht sonst nirgends auf Gottes Erdboden. Mit der Bewegung, die von hier ausgeht, muß schon in der hellenistischen Zeit und ausschlaggebend während der Völkerwanderung gerechnet werden. Auch die Ausbreitung der „Arabeske“ dürfte von hier ausgehen. Ist sie schon in späthellenistischer bezw. frühchristlicher Zeit bis Ägypten vorgedrungen — und bis Byzanz, wie wir später sehen werden — so hat der Islam, der hier im

1) Eine farbige Aufnahme bei Marr, Texte und Forschungen zur arm.-grusinischen Philologie (russ.) X (1907) Taf. XV.

2) Vgl. Mschatta S. 312 und oben S. 3.

3) Vgl. dazu meine Ausführungen über Spuren ähnlicher Art Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XVIII S. 321 f., Werke der Volkskunst, Wien I (1913) S. 10 f., und Oriens christianus N. S. V (1951) S. 107 f.

nordöstlichen Iran künstlerisch seine eigentliche Kraft gewann, sie zusammen mit dem Polygonalornament über das ganze Gebiet des Mittelmeeres verbreitet.

Hier im nordöstlichen Iran hat vor allem die Durchsetzung der nordasiatischen geometrischen Ranke mit der vom Westen durch die Griechen erneut in diese Gebiete getragenen Palmette stattgefunden. Wir wundern uns auf Schritt und Tritt — ich habe das Mschatta S. 281 f. herausgearbeitet — wie formvollendet die Palmette in sasanidischer Zeit und dann im frühen Islam Verwendung findet, reiner als in der späten Kunst von Hellas und Rom selbst. Das geht nicht vom Mittelmeer aus, sondern von jenem großhellenistischen, von eingeborenen und ost- wie südasiatischen Elementen durchsetzten Kunstkreis im Innern Asiens, von dem ich zuerst Zeitschrift für Assyriologie XXVII (1912) S. 139 f. sprach. In diesem Kreise wird auch die alte geometrische Ranke — z. T. vielleicht unter chinesischem Einfluß (S. 115, 118, 121) — zur eigentlichen Arabeske umgebildet und zwar durch das Eingreifen der Weinranke zuerst und dann ihrer nachträglichen Palmettisierung, wie ich das Mschatta S. 330f. beschrieben habe.

Wir verlassen jetzt für einige Zeit die geometrische Ranke. Sie wird in späteren Abschnitten wieder in den Vordergrund treten. Für die jüngste türkische Entwicklung vgl. Edhem Pascha, Die ottomanische Baukunst, 1873, S. 71 f.

8. Der Schrägschnitt.

Der Schrägschnitt bedeutet, qualitativ voll entwickelt, eine Verschleierung des Grundes, wie das Tiefendunkel und der Goldgrund. Doch hat er diese künstlerische Bedeutung nicht von vornherein und überhaupt selten gehabt. Riegl, der den Semperianern grundsätzlich den Wert der Form gegenüber der Technik auseinandersetzen wollte (Stilfragen S. VII f.), hat sich im Laufe der eigenen Entwicklung derart von dieser Absicht hinreißen lassen, daß er schließlich selbst den festen Boden unter den Füßen verlor. In der „Spätrömischen Kunstindustrie" S. 154 f. macht er den „Keilschnitt" ebenso wie das Tiefendunkel (Durchbruch) und die Granateinlage in Gold zur letzten konsequenten Errungenschaft der Antike. Schon die Tatsache, daß als Material für die Keilschnitt-Gruppe, die er spätrömisch nennt, Bronze verwendet ist, während die barbarischen Stücke gleicher Art in Silber z. T. vergoldet auftreten, hätte ihn auf die Abfolge aufmerksam machen können. Das Edelmetall geht, vom Osten kommend, voraus, seine Formen werden dann im Westen in Bronze, dem Material, in dem sie ursprünglich auch im Osten entstanden waren, nachgeahmt. Denn der Ausgangspunkt der Form scheint hier doch die Metalltechnik. Schon die gestaltlichen Motive, die Riegl als die konstituierenden (Spätröm. Kunstind. S. 156) zusammengestellt hat, wären dafür bezeichnend, sie kommen alle von der Spirale her, nicht von der „klassischen" Spiralranke. Auch die geometrische Ranke entsteht aus ihr und zwar in Ägypten ebenso wie in China und im Zentrum zwischen beiden, im nördlichen Asien. Der formale Gesichtspunkt aber, aus dem diese Gestalten künstlerisch geläutert und weiter entwickelt werden, ist der, den Metallglanz zur vollen Wirkung zu bringen.

Riegl hat diese Technik „Keilschnitt" genannt. Ich mußte die Bezeichnung aufgeben, weil der keilförmige Schnitt in dem Augenblick einseitig wird, in dem die Schnörkel des Grundes in der Vorderfläche des Reliefs nicht durch eine Linie, sondern

durch die Fläche abgelöst und der Strichpunkt oder Kerben benutzt werden, um gestaltliche Einheiten daraus zu bilden. Dann ist es eben der Schräg-, nicht der Keilschnitt, der angewendet wird. Schon die Kreislappen auf den Jenisseimessern und die Ornamente auf Abb. 103, dem iranischen Kruge Abb. 1 und den chinesischen Glocken (Abb. 129) zeigen dieselbe Art in Metall, die wir später in Samarra und Ägypten in Stuck und Holz übertragen wiederfinden. Dazu gehe ich jetzt über.

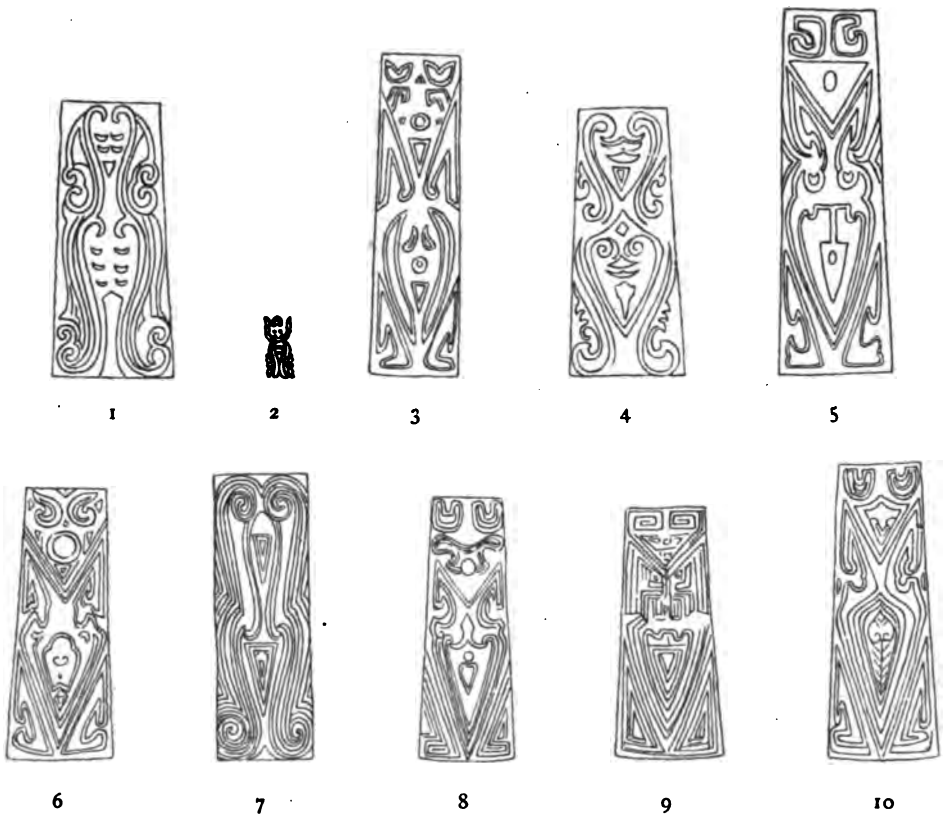


Abb. 129: Füllmotive von altchinesischen Glocken.

Es scheint, daß der Schrägschnitt in Metall in Ostiran deshalb einen fruchtbaren Boden fand, weil er sich für eine gewisse Art der Stucktechnik besonders eignete, die mechanische Vervielfältigung des Musters nämlich mittelst des Holzmodels. Die Ausführung des Musters in Schrägschnittechnik gestattete ein ungefährliches Abheben der Form, weil so Unterschneidungen ausgeschlossen waren. Ich würde eine selbständige Entstehung des Schrägschnittes in Stuck annehmen, wenn nicht von China her wieder eine Mahnung zur Vorsicht vorläge.

Es war oben S. 88 f. die Rede von ägyptischen Brettern mit Ornamenten im Schrägschnitt. Wir fanden das auf ihnen öfter wiederholte Muster des Schildes aus Schnörkel- bzw. Kreislappenmotiven wieder in den Stuckwänden von Samarra und könnten daher vermuten, daß es in Mesopotamien zu Hause wäre. Aber ein Blick

auf die althieratischen Bronzen Chinas weist doch wieder auf andere Wege. Man vergleiche die nebenstehende Abbildung 129 nach Mustern, die sich häufig auf chinesischen Glocken, wie eine in Abb. 123 gegeben ist, wiederholen [1]. Auch da handelt es sich um die Füllung überhöhter Felder, wie an den ägyptischen Türen. Immer bildet gleich den vorgeführten Beispielen aus Altkairo, dem Deir es-Surjani und anderen Orten ein Dreieckschild mit Aufsatz das Grundmotiv. Muth (S. 55) sagt, diese Bildungen stünden den von den Chinesen als Zikaden bezeichneten Formen (die kleine Figur 2 in Abb. 129) nahe. Bei genauerem Zusehen stellt sich heraus, daß diese Ornamente aus der geometrischen Ranke, vielleicht mit Zugrundelegung der menschlichen Gestalt, entwickelt sind. Wir sehen in den beiden Beispielen 1 und 4 die langgezogenen, in Kreislappen endigenden Motive, die bisweilen (Nr. 5) auch die von den ägyptischen Parallelen her bekannte spitze Form annehmen. Dazu kommt wie auf der Tür des Deir es-Surjani (Abb. 88) die auf den Schild gelegte Palmette der Glocke 4, das Herzblatt auf 10, der Strichpunkt auf 3 usw. Sollten das alles Zufälle und in China wie in Mesopotamien und Ägypten spontane, überall bodenständig entwickelte Formen sein? Die Glocken gehören, nimmt man an, vor Christi Geburt, die Beispiele aus Ägypten und Mesopotamien in die Zeit nach Christus. Wie wäre da ein Zusammenhang denkbar? Er müßte ebenso zu schaffen sein wie zwischen den chinesischen und germanischen Altsachen. Tauchen die Ornamentformen in China schon vor Christi Geburt auf, so im Norden Europas auch wieder (wie im vorliegenden Falle am Mittelmeer) in der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends.

In die Zwischenzeit fallen für den Schrägschnitt die Messer, Kelte usw. der südsibirischen Bronzezeit. Sie werden kaum über das II. vorchristliche Jahrhundert herabgehen, dürften eher unabhängig vom Hellenismus zu datieren sein. Ich habe oben mehr Gewicht gelegt auf das Gestaltmotiv der geometrischen Ranke mit dem Kreislappen. Man beachte aber die künstlerisch hochwertigsten Stücke wie das Messer 17 in Abb. 103 und besonders die Axt Abb. 105: die schräge Flächenführung macht im wesentlichen die qualitative Eigenart. Gerade sie mag mit der Absicht, den Metallglanz zur Geltung zu bringen, aus der Spirale den Kreislappen geformt haben.

Für die Zeit nach Christi Geburt möchte ich als ältesten christlichen Beleg eine Gruppe von Denkmälern anführen, die bisher nicht herangezogen wurden, weil der Schrägschnitt da nicht mit dem Gestaltmotiv der geometrischen Ranke bzw. der Palmette verknüpft auftritt, den „fetten, zackigen" Akanthus an den Theodosianischen Kapitellen [2]. Ich gebe Abb. 130 ein Beispiel dafür von der Akropolis in Athen. Wenn Riegl [3] und in seinen Fußstapfen Alten a. a. O. an diesem Blattschnitt nichts andres sehen als eine Neuerung, die auf die römische Bohrtechnik zurückgeht, so

1) Die Zusammenstellung nach Muth, Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen Tafel XXVII.

2) Vgl. darüber Athenische Mitteilungen XIV (1889) S. 280 f. Wie v. Alten, Gesch. des altchristlichen Kapitells S. 60 dazu kommt, mir unter Berufung auf Riegl, Stilfragen S. 279 (der richtig die Athen. Mitt. zitiert, ohne meinen Namen hereinzuziehen) die Deutung dieses Blattschnittes auf Nachahmung des Acanthus spinosus anzuhängen, ist mir unerfindlich. Ich hatte die Pflicht, dort diese Erklärung des Prof. v. Heldreich zu zitieren; es steht dort nicht, daß ich sie angenommen hätte, wenn auch später die Benennungen verwendet wurden.

3) Spätrömische Kunstindustrie S. 39.

werden sie den besten Beispielen des fetten zackigen Akanthus nicht gerecht. Dieser ist zwar mittelst des Bohrers im Tiefendunkel herausgearbeitet, aber unter gleichzeitiger Anwendung des Meißels zur Herstellung des Schrägschnittes. Dadurch kommt eben jene Eigenart heraus, die ich durch die Bezeichnung „fett und zackig" kennzeichnen wollte. Abb. 130 gibt meine Originalaufnahme, nicht die Umzeichnung, wie sie 1889 in den Athenischen Mitteilungen üblich war[1]. Man sieht ganz deutlich, daß hier der Bohrer sehr wenig zur Wirkung mitgeholfen hat. In der Hauptsache ist es vielmehr die Abgrenzung jedes Lappens durch schräge Flächen, die den Ausschlag gibt. Und nun halte man die Beispiele der in Abb. 68 vorgeführten athenischen Steinfragmente mit der geometrischen Ranke im Schrägschnitt neben das Kapitellfragment: die Art ist sehr verwandt. Man könnte meinen, daß hier wie dort ein iranischer Meister an der Arbeit war (vgl. den sasanidischen Silberkrug Abb. 93). Dabei ist zu bedenken, daß ich das Kapitell sowohl wie jene Ornamentgruppe auf der Akropolis in Athen fand. Da aber die in den Athen. Mitteilungen veröffentlichten Kapitellfragmente aus dem V.—VI. Jh. stammen, wird man auch mit den Steinbalken zeitlich nicht zu weit heruntergehen dürfen.


Abb. 130: Athen, Akropolis: Fragment eines Akanthus-Kapitells.

Der Schrägschnitt hat vielleicht zum Teil auch mitgewirkt an der Beliebtheit der mehrstreifigen Bandornamentik in der Metallplastik, die ja das positive Muster betonen will und dazu die Furchung der Linie mit dem schimmernden Wechsel des Metallglanzes benutzt. Wenn Riegl daher (Spätröm. Kunstind. S. 157) von „jener oströmischen Bandornamentik" spricht, „mit deren Erfindung man neuerdings durchaus die Longobarden beehren möchte", so begreift man nicht, wie gerade Byzanz den Provinzen die Anregung dafür gegeben haben soll. Die Kunst von Byzanz vor Konstantin war rein griechisch-thrakisch; erst die Meister, die dann zum Bau der Polis zusammenströmten, brachten ihre verschiedenen Arbeitsweisen mit, wie es in der Entwicklung des Kapitells in den Steinbrüchen der Prokonnesos so deutlich zu beobachten ist. Riegl umgrenzt (S. 163) das Ausbreitungsgebiet der Keilschnittbronzen zwischen England bis Italien und Frankreich bis zum Balkan und meint, diese Beschränkung auf weströmische Fundstätten spräche freilich für weströmische Fabriken — wenn nur der oströmische Boden untersucht wäre! Es könne da so gehen wie in Italien, das, einst unbeachtet, jetzt die reichste Fundstätte barbarischer Kunst in Europa geworden sei. Wer kann dafür bürgen, ruft Riegl aus, daß man die gleiche Erfahrung nicht auch im Oriente machen

1) Der Bruch, der vertikal durch das Stück geht, findet sich in meinem alten Photogramm, nicht im Stein.

werde, sobald erst die entsprechenden äußeren Bedingungen für eine Hinwegräumung des anderthalb Jahrtausend alten Schuttes vorhanden sein würden? Und nun bringt Riegl die paar Beispiele aus Ägypten und hat keine Ahnung von dem reichen asiatischen Material, das ich oben vorgelegt habe. Hätte er daraufhin nicht selbst seine Anschauung vom oströmischen Ursprunge des Motivs geändert?

Das wertvollste Beispiel des Schrägschnittes ist oben ebenfalls nicht mitgeteilt, weil er an ihm nicht in der geometrischen Ranke, sondern bei Behandlung des Tierleibes verwendet ist. Abb. 131 zeigt ein katzenähnliches Tier in Gold, das in einem Tumulus von Kelermes im Maikopschen Bezirk des Kuban ausgegraben, sich heute in der Ermitage zu Petersburg (Inv. Nr. 14036) befindet[1]. Es mißt ca 32 cm in der Länge, ist also ein Beleg von bedeutender Größe. Für seine Zweckbestimmung kommt in Betracht, daß das Stück auf der Rückseite eine runde Handhabe aufweist. Das Tier



Abb. 131: Petersburg, Ermitage: Tier in Gold aus Kelermes.

ist merkwürdig im Volumen zusammengedrängt gegeben. Füße und Schwanz sind in Parallelen mit dem Körper so zusammengeschoben, daß nur Hals und Kopf vortreten, doch wird auch hier die Konturlinie durch deren Senkung festgehalten; nur der Ausschnitt unter dem Halse bildet einen größeren auffallenden Fleck. Im übrigen sind die Durchbrechungen möglichst klein und so die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers auf die höchst interessante Flächenführung gesammelt. Man sehe sich Füße und Hals an: Der Schrägschnitt ist hier völlig zum geometrischen Keilschnitt geworden, es sind scharfkantige Grate entstanden, in denen sich die schrägen Flächen treffen. Die Naturgestalt ist also lediglich das Mittel zur Geltendmachung einer starken Formkraft, die den Tierleib vollständig vergewaltigt. Und dieses rein auf Form gerichtete Kunstempfinden äußert sich vielleicht noch stärker darin, daß der Künstler Bedacht nimmt, die Wirkung der in den schrägen Flächen des Goldglanzes spielenden Lichter durch den Kontrast zu heben, indem er in der Rahmung, die Schwanz und

1) Die Photographie verdanke ich dem Entgegenkommen der Herren Kiseritzky und Pharmakovsky.

Füße herstellen, möglicht kleine, unruhige Flächen vorherrschen läßt. Dabei kommt der Kreis und der Kreislappen auf Stäbchen zur Anwendung, den wir schon in der geometrischen Ranke oben S. 129 bis nach China herüber nachweisen konnten. Es sieht aus, als habe der Künstler die für die Bildung der vier Füße gefundene Form — mit den drei Kreisen, über denen sich Kreislappen auf Stäbchen kreuzen, begrenzt von runden Glanzflächen, die neben den Zehen und Falten die Schwielen bedeuten mögen — als hätte er diese Fassung vieler kleiner Motive gestaltlich gedankenlos auch auf den Schwanz übertragen. Er tut damit bewußt im Grunde genau das Gleiche, was Rafael leistet, indem er, um der formalen Läuterung willen, das rechte Bein der Madonna im Grünen unnatürlich in die Dreieckspitze der Komposition zerrt oder wenn Michelangelo in der Pietà Arme und Beine in gezwungener Weise bewegt[1].

Hier haben wir also ein Meisterstück jenes Kunstkreises, der später die Wandlung im Kunstempfinden der römischen Zeit herbeiführte. Rostovzev, einer der besten Kenner der russischen Goldfunde, datiert das Stück nach mündlichen Mitteilungen in das Ende des VII. oder den Anfang des VI. Jh. vor Chr., ähnlich Minns. Wenn man sagt, diese Zeit läge zu weit zurück, als daß sie — auch wenn man Abb. 131 erst um 200 datierte — noch auf den Westen gewirkt haben könnte, so beachte man zwei Einzelheiten, die bisher unbesprochen blieben: einmal die Anwendung der Zellenverglasung am Ohre des Tieres (von der später zu reden sein wird), und dann, daß die Bildung der Füße und des Schwanzes, jenes runde Motiv mit drei Kreisen und den runden Glanzflächen am Rande, genau so wiederkehrt in den südsibirischen Funden, die ich oben S. 110f. besprochen habe. Ein weiteres Stück dieser Gruppe, das ich unten Abb. 178, Fig. 17 gebe, eine runde Agraffe mit dem eingerollten Tier, wie sie Martin beschreibt[2], ist nichts anderes als das Motiv, das zehnmal an unserem Tier vorkommt[3]. Die Bronzefunde von Minussinsk leiten die Überlieferung einige Jahrhunderte weiter als die Goldfunde von Kelermes. Sie beweisen, daß der Stil der großen Blütezeit hochasiatischer Kunst anhielt, freilich aber immer mehr in das spielerisch dekorative Fahrwasser geriet. Die Durchbrucharbeit der Stücke Abb. 106 und die Einführung jener Motive, die Riegl (Spätröm. Kunstind. S. 143) als negative bezeichnete, wie wir sie z. B. am Fuße des Rinderpaares von Abb. 178, Fig. 16 beobachten werden und gewöhnlich auf den Einfluß der mesopotamischen Kunst zurückführen, sind klare Belege dafür.

Das in ausgezeichneter Schrägschnittform ausgeführte Tier von Kelermes steht nicht allein. Vielmehr ist es nur ein bisher wenig beachteter Vertreter einer Gruppe, deren Hauptvertreter man öfter abgebildet findet, auf deren künstlerischen Wert man aber kaum aufmerksam werden konnte, weil sie in Zeichnungen gegeben wurden, wobei der Schrägschnitt nicht zur Geltung kam. Es ist daher ein Verdienst von Minns „Scythians and Greeks", endlich einmal unmittelbar Photographien verwendet zu haben. Das Tier Abb. 131 bringt auch er nicht[4]. Ich kann mir aber jedenfalls ersparen,

1) Vgl. mein „Werden des Barock" S. 20f.

2) Zu seiner Tafel (L'âge du bronze au musée de Minoussinsk) 29, 17. Vgl. auch Tolstoi-Kondakov, Russische Altertümer III (russ. Ausgabe S. 64).

3) Das Stück findet sich auch groß abgebildet bei Klementz, Altertümer des Museums zu Minussinsk (russ.) Taf. VIII 18. Für die Neigung zu solchen Bildungen vgl. Minns, Scythians and Greeks S. 274 Fig. 194 u. S. 258 Fig. 180/1.

4) Doch erwähnt er es S. 222 und sagt von den Kelermesfunden im allgemeinen: The chief pieces are referred to Mesopotamian art of the VIIth or VIth century, fresh evidence of direct contact between Scyth and Assyrian.

die goldene Tierplatte von Kulolba (aus Kertsch, Minns S. 203) und die andere von Kostromskaja (Kuban), beide in der Ermitage (Minns S. 226), hier abzubilden. Ein vergleichender Blick wird lehren, daß wir in diesen Stücken formal genau entsprechende Parallelen von Abb. 131 vor uns haben, nur ist die Tiergattung die typisch uralaltaische. Ein drittes Stück, ein ähnliches Tier (Hirsch) in Relief auf einer Goldplatte aus Axjutintsy im Gouvernement Poltawa hat auch Minns S. 181 nur in Zeichnung gegeben. Er sagt von diesen Werken, daß sie den Reiz der (griechischen) Linie vermissen ließen, erkennt aber die geschickte Ausführung an. Beides sei bezeichnend „native work". Die Hauptsache, den Schrägschnitt sieht er nicht, wie er denn überhaupt als klassischer Philologe vielleicht dem Griechischen gerecht zu werden weiß, die eigenartige Formqualität der „skythischen" Art aber nicht versteht. Die Folge davon ist, daß ihm der Gedanke, es könnte die uralaltaische Art irgendwie auf Hellas zurückgewirkt haben, garnicht kommt. Man wird aber wohl in Zukunft insbesondere die Bildung des Pferdeleibes in den wunderbaren Goldsachen der „skythischen" Kurgane zum Gegenstand ernster vergleichender Studien mit dem Parthenon bezw. den babylonisch-assyrischen und achamandisch-sasanidischen Reliefs machen. Cherbuliez' Causeries athéniennes à propos d'un cheval de Phidias erhalten durch dieses neue Material eine seltsame Wendung.

Grundsätzlich ist dazu zu bemerken, daß der Kunsthistoriker wird anfangen müssen, sich bei entwicklungsgeschichtlicher Behandlung der künstlerischen Qualität nicht nur um die höher entwickelten Kulturen zu kümmern. Schon die Steinzeit hat Beachtenswertes geleistet. Ich will hier lediglich bei der Verwertung von Glanzflächen bleiben. Ihre Wirkung ist schon in neolithischer Zeit erkannt und mit unerhörter Eleganz zur Geltung gebracht worden. Man nehme z. B. Montelius „Meisterstücke im Museum vaterländischer Altertümer zu Stockholm" zur Hand und betrachte gleich die erste Tafel, die graue oder schwarze Steinhämmer von so sorgfältigem Schliff zeigt, dazu mit Graten und erhöhten Linien, daß Montelius ganz mit Recht die Vollendung der bei aller Einfachheit schönen Form bewundert. Die Streithämmer gehören in das III., besser vielleicht das II. Jahrtausend vor Chr. Die Bronzezeit hat die Steinzeit an Qualität vielleicht noch überboten. Doch tritt in ihr immer mehr die Wirkung mit kleinen Glanzflächen in den Vordergrund. Die besten Beispiele vielleicht bieten die Halsringe in Bronze und Gold, von denen man einen bei Montelius a. a. O. Tafel 7 abgebildet findet. Er datiert dieses in Schweden gearbeitete Stück in das V. Jh. nach Christus. In die Zwischenzeit gehören die Funde aus den skythischen Kurganen und den Gräbern am Jenissei. Ich will es dahin gestellt sein lassen, ob arische oder Türkvölker die Urheber des Schrägschnittes in diesen Gebieten sind, schwerlich dürfte erst die griechische Kunst solch hohe Qualitätsleistungen hier angeregt haben. Ihre von den alten Kulturgebieten übernommene Neigung zur Herausarbeitung der realistischen Gestalt zwang sie zu Kompromissen, die dann das starke Formempfinden der Nomaden und Nordvölker immer wieder lahmlegten. Man sollte daher geneigt sein, formkräftige Werke der Nomaden und Nordvölker eher in die Zeit vor der Berührung mit der Antike zu setzen. Riegl hat das gerade Gegenteil getan, seine Spätrömische Kunstindustrie wird hoffentlich den Höhepunkt des humanistischen Wahnes von der Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf hellenischer Grundlage bedeuten.

Im gegebenen Falle handelt es sich um den Ersatz des nordischen Schrägschnittes durch die im Süden übliche, naturalistische Modellierung. Im Abendland hat der Schrägschnitt und die „Volute" in der La Tène-Zeit, d. h. in dem halben Jahrtausend v. Chr., die Zone nordwärts der Alpen derart beherrscht, daß man begreift, wenn die Einseitigkeit Riegls schon von Forschern auf diesem Gebiete zurückgewiesen wurde und man darauf aufmerksam machte, daß die Keilschnittbronzen, früher als „keltisch" bezeichnet, sehr wohl ihre Vorstufe in der La Tène-Zeit haben dürften. Was Riegl auf das Kunstwollen der spätrömischen Zeit zurückführt, ist eben da wie dort bei den Nordvölkern wie bei den Nomaden aus der Nutzung des Metallglanzes hervorgegangen und mit dem Vordringen dieses Geschmackes nach dem Süden von ihnen übermittelt worden[1].

Es wird nun unsere Aufgabe sein, nachdem wir an der Hand von Parallelen der geometrischen Ranke und des Schrägschnittes in den Ausbreitungsbezirk dieser Motive eingedrungen sind, den sozialen und Rassenproblemen nachzugehen, die hinter diesen Parallelen stehen, dann nach der Rückwirkung auf das Mittelmeer, d. h. auf Byzanz, die Araber und Germanen, zu fragen und auch die Bestimmung des Ursprunges des albanischen Schatzfundes auf Grund aller dieser Untersuchungen zu versuchen. Damit treten wir in den zweiten Hauptteil dieser Arbeit, der mit einer zeitgemäßen Betrachtung über die Lage der Kunstforschung schließen soll.

IV. Die Kunst der Nomaden und Nordvölker.

Trotz der mannigfachen Verschiedenheiten, die die großen Schatzfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Osten Europas voneinander trennen, bilden sie doch eine Einheit insofern, als öfter die gleichen Gestalten und Formen, nur in wechselnder Verbindung angewendet werden. Ich sehe jetzt ganz ab vom hellenistischen und dem durch Darstellungen auffälligen sasanidischen Einschlage. Es war davon S. 64 die Rede, daß daneben doch noch ein drittes Element mitwirken müsse, ja vielleicht den Ausschlag gebe. Das Forschen nach dieser Unbekannten führt auf eine viel allgemeinere Problemstellung, auf die große Frage nämlich nach der Herkunft jener Kunstrichtung, die, der Art der Oasenkulturen fremd, grundsätzlich mit deren Erbe bricht. Diese alle: China, Indien, Mesopotamien und Ägypten, dann die in die Fußstapfen der letzteren tretende griechische Kunst hatten die Architektur und darstellende Kunst zu kaum in ihrer Art überbietbarer Höhe entwickelt. Nun mit einem Male erfolgt ein Rückschlag. Es treten Formen auf, die nichts mit Architektur, darstellender oder im Sinne der Macht verblüffender Auswertung der menschlichen Gestalt zu tun haben. Das Ornament übernimmt die Führung, nach seinen Gesetzen wird auch verarbeitet, was von älterem Kunstgut einströmt. Man hat den Islam und das Bilderverbot oder schon früher die syrische Kunst zur Erklärung herangezogen. Keine der beiden Annahmen trifft, wie vertiefte Unter-

1) Vgl. Reinecke, Zur Kenntnis der La Tène-Denkmäler, Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des römisch-germanischen Centralmuseums in Mainz 1902 S. 93 (Ich danke den Hinweis Dr. Menghin).

suchungen lehren, zu. Vielmehr zeigt sich immer deutlicher, daß das, was wir in dieser Richtung im Islam beobachten können, schon im späten Hellenismus da ist, also zurückgehen dürfte auf einen Anstoß, der, in hellenistischer Zeit einsetzend, immer mehr erstarkt, bis er im „Mittelalter“ bei einzelnen Völkern geradezu ausschlaggebend wird. Ich habe darauf bereits in meinem Amidabuche S. 319 hingewiesen und nehme hier den dort verlassenen Weg nach fünfjähriger Unterbrechung wieder auf.

Die Meinungen über die Art dieses Anstoßes sind sehr geteilt. Die einen nehmen den Wandel als Verfallserscheinung und schreiben ihn entweder dem absterbenden Römertum oder dem Vordringen der germanischen Barbaren zu; andere sehen darin den Ansatz einer neuen Entwicklung, ja geradezu den Anfang unserer eigenen heute noch herrschenden Richtung. Riegl hat am entschiedensten gegen die Katastrophentheorie und die Barbarisierung in diesem Sinne Stellung genommen. Freilich sei ein Verfall der Schönheit und Lebendigkeit in spätrömischer Zeit zu beobachten, aber dafür trete eben ein neues „Kunstwollen“ ein, das man zeitlich wirksam zwischen 313 und 768 etwa, örtlich über das ganze spätrömische Gebiet mit starkem Vorwiegen der oströmischen Hälfte umschreiben könne[1]. In diesem Gebiet und in dieser Zeit entstehe der „spätrömische Stil“, wobei zeitlich charakteristische Züge des IV. Jh. sich stetig in abnehmender Dichtigkeit bis in den vorchristlichen Hellenismus zurückverfolgen ließen, örtlich habe dem Autor freilich die genauere Kenntnis des syrischen, arabischen, westafrikanischen, südfranzösischen und englischen Gebietes gefehlt. Man sieht, in welchem Umkreis sich die Gedanken Riegls bewegten. Dem gegenüber machte ich auf das Durchbrechen des Asiatischen aufmerksam und kann den altorientalischen Zügen, die ich bisher in den Vordergrund stellte[2], jetzt nach der Ausdehnung meiner Arbeiten über ganz Asien (soweit mir das Material erreichbar war) die nötige und entscheidende Ergänzung folgen lassen. Riegl glaubt als Erklärung des Umschwunges im Geschmack der spätrömischen Zeit, die Kunst spiegle „den ganzen aufgewühlten Charakter der damaligen geistigen Zustände getreu wieder“. In Wirklichkeit erklärt sich die Wendung mehr daraus, wie ich darzulegen suche, daß gleichzeitig mit dieser Auflösung der Weltverkehr alte orientalische Formen zusammen mit der starken Welle des Geschmackes der vom Norden und Osten zuströmenden Kunstwogen auf den Plan bringt. Nicht erst die wandernden Barbaren des europäischen Nordens sind es gewesen, die Hellas und Rom im Gebiete der bildenden Kunst aus der Bahn warfen, sondern viel früher schon begann die Südkunst dem Vordringen der nordischen und Nomaden-Elemente zu unterliegen. Bei dem Wandel des Geschmacks handelt es sich nicht um die letzte abschließende Phase des immanenten antiken Kunstwollens (Riegl S. 215), sondern um den Anbruch einer neuen Zeit, in der das künstlerische Empfinden unter den Einfluß der um Altai und Iran gruppierten Völker gerät und die Gefahr naherückt, daß die Mittelmeerkunst durch die Art dieser Nomaden- und Nordvölker vollständig verdrängt werde. Als der Islam sich zum Träger dieser Bewegung zu

1) Spätrömische Kunstindustrie, Einleitung.

2) Vgl. außer den oben S. 65 zitierten Arbeiten die beiden Aufsätze „Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst“ und „Antike, Islam und Occident“ in den Neuen Jahrbüchern für das klass. Altertum XV (1905) S. 19 f. und XXIII (1909) S. 354 f. Dazu „Die nachklassische Kunst auf dem Balkan“ Jahrbuch des freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt 1910 S. 30 f.

machen anfing, war entscheidend, daß Goten und Franken bereits Christen und damit von der zierenden zur darstellenden Kunst der Südvölker übergegangen waren.

Die grundsätzliche Bedeutung meiner Erklärung liegt darin, daß ich drei ganz getrennte Völkergruppen annehme, die in ihrer Entwicklung weit auseinandergehen und von denen die eine, mittlere, zwar ewig unverändert primitiv bleibt, aber zusammen mit der anderen nieder entwickelten die dritte hoch entwickelte Gruppe seit Christi Geburt etwa allmählich durchsetzt und schließlich zu Falle bringt. Das ist der wahre Kern des Problems „Hellas in des Orients Umarmung“ [1]. Es sind nicht nur die in ihrem Ausleben durch Hellas seit Alexander d. Gr. zurückgedrängten Vertreter der alten Oasenkulturen am Nil und im Zweiströmeland, die den Umschwung herbeiführen, sondern vor allem der Eintritt der Nomaden und Nordvölker in die Treibhäuser der Kultur.

A. Die drei Völkerzonen Eurasiens. Es ist hier der Ort, diese grundsätzlich notwendige Neueinstellung der Kunstforschung zur Sprache zu bringen. Ihr Unbeachtetbleiben in sonst durch so viel ehrliche und tüchtige Denkarbeit zustande gekommenen Werken wie denen von Riegl, Schmarsow und Worringer erklärt es, wenn diese Arbeiten kunsthistorisch schließlich doch unbrauchbar sind. Die Unkenntnis der einschlägigen Denkmäler trägt daran nicht allein die Schuld. Vielmehr fehlt es an der grundlegenden Scheidung der drei geographisch zu trennenden Völkerzonen, die sich im Rahmen des großen Erdkörpers Eurasien feststellen lassen. Dieser Körper zerfällt in drei Gebiete, ein südliches und ein nördliches, die diagonal getrennt sind durch einen vom atlantischen bis zum stillen Ozean durchlaufenden Streifen von Steppen- bezw. Wüstengebieten. Der südlich der Steppenzone gelegene Teil umschließt die alten Treibhäuser der Kultur. Er ist sehr früh vom Holz- zum Steinbau übergegangen; die menschliche Gestalt als darstellendes Zeichen der bildenden Kunst steht in ihm in historischer Zeit bereits obenan. Der jenseits der Steppenzone gelegene Norden ist lange beim Holzbau und dem Ornament geblieben. Erst verhältnismäßig spät wurde er an den beiden Durchbruchstellen am Mittelmeer und um das kaspische Meer herum von den Südkulturen zur Annahme von Stein und Ziegel, und zur Darstellung der menschlichen Gestalt gedrängt. In der mittleren Zone, dem langgezogenen Gebiete der Wanderhirten, in dem Zelt und Waffe allein fast den Ausschlag gaben, haben Stein und Holz ebensowenig jemals eine Bedeutung gewonnen wie die menschliche Gestalt und irgend eine Art von Darstellung. Von Grenzerscheinungen abgesehen, sind diese Wüsten und Steppen heute noch unverändert bei ihrer ornamental flächenfüllenden Art geblieben. Der orientalische Teppich ist eines jener heute noch hochgeschätzten Erzeugnisse, die aus diesen Gebieten hervorgingen. Da uns Kunsthistorikern die Südkulturen zur Not bekannt sind, beschränke ich mich darauf, nur den Nomaden- und den Nordstrom suchend gegeneinander abzuwägen.

Wer sich kurz über das Nomadenproblem von der politischen und wirtschaftlichen Seite her unterrichten will, lese nach, was Heinrich Schurtz darüber in dem Teile „Hochasien und Sibirien“ von Helmolts Weltgeschichte II S. 129 f. sagt. Das Entscheidende ist, daß der Nomadismus nach den Forschungen Hahns die Milchwirtschaft

---

1) Beilage zur Münchener Allg. Zeitung Nr. 48/9 vom 18/9. Februar 1902.

und damit eine ältere Entwicklung von Ackerbau und Viehzucht voraussetzt. Südrußland, d. h. der Ursitz der Arier sei es gewesen, wo das Nomadentum entstanden sei und von wo es auf Sibirien und Hochasien übergegriffen habe. Für den Kunstforscher ergibt sich, wenn das richtig ist, der Schluß, daß man den Nomaden verhältnismäßig höhere Kunstformen zutrauen, sie nicht auf eine Stufe mit Naturvölkern stellen darf. Wie dem auch immer sei, so werden es Formen der eingesprengten Oasen wie des Altai oder Transoxanien gewesen sein, wovon freilich nur, was für die Lebensweise der Nomaden geeignet war, beibehalten wurde. Ich kann also nicht erwarten, daß Architektur, Plastik und Malerei in Betracht kommen, darf vielmehr lediglich mit dem Handwerk rechnen, das dem beweglichen Leben folgen konnte. Der Übergang von der Kunst der in den eingesprengten Oasen Ansässigen zur Kunst der Wanderhirten würde so eine tiefgehende Wandlung in den künstlerischen Formen mit sich gebracht haben. Vielleicht sind darauf Veränderungen zurückzuführen, die sonst geradezu unerklärlich erscheinen. Für den Kunsthistoriker ist es schwer, mit dem Nomadenproblem vor Eintritt der Völkerwanderung auf sicherem Boden Fühlung zu nehmen. Greifbar scheint für ihn nur die Kunst der Altaivölker im fernen Osten; ich werde daher unten von ihr ausgehen.

Nicht leichter ist die Lage mit Bezug auf die Nordvölker. Auch da bietet sich ein Anhaltspunkt zunächst nur an der fernen Grenze, diesmal im Westen bei Kelten und Germanen, von denen freilich in dem Völkergewoge der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends, die in diesem Buche im Vordergrunde steht, nur noch letztere hervortreten. Die weiten Gebiete zwischen dem germanischen Norden und dem fernen türkischen Osten nimmt der Kunsthistoriker vorläufig besser als unklares Zwischen- bezw. Übergangsgebiet nicht zum Ausgangspunkt, obwohl für die Kunst der nach Herodotos als „Skythen" benannten Völker jetzt die Arbeit von Ellis H. Minns „Scythians and Greeks", Cambridge 1913, vorliegt[1]. Ich habe den Eindruck, daß gerade der Teil des Landes, in dem sich die Skythen mit den Griechen berühren, d. h. also das russische Tiefland an der Nordküste des schwarzen Meeres zwar Formen, die von Iran und Altai ausgehen, vermittelnd nach Norden und Westen weitergibt, selbst aber nicht eigentlich der schöpferische Teil ist. Dabei dürften freilich zeitliche Unterschiede mitsprechen, ich habe die Zeit nach Christi Geburt im Auge. Den Norden selbst werde ich in diesem Abschnitte nur gelegentlich heranziehen, mein Schürfungsgebiet sind zunächst nur jene Nordvölker, die über den Kaukasus und um das Kaspische Meer herum nach den südlichen Steppen vorgedrungen waren. Die finnisch-ugrische Gruppe lasse ich beiseite — von gelegentlichen Erwähnungen abgesehen.

Am klarsten sehen wir im germanischen Norden. Dort ist, was die wandernden Völker mit sich nach dem Süden und dann weiter nach dem Westen bringen, nicht

1) Vgl. im übrigen zur Skythenfrage Treidler im Archiv für Anthropologie N. F. XIII (1915) S. 307, der die Skythen für mongolische Türkvölker ansieht, und dem entsprechend Supka, Oesterr. Monatsschrift für den Orient XL (1915) S. 78f. Für den arischen Ursprung der „Skythen" vgl. Kaspar Zeuss, Die Deutschen und die Nachbarstämme 1837, dann Müllenhoff, Latyschew, Miller, ferner Herman Hirt, Die Indogermanen I S. 113f., Justi im Grundriß der iranischen Philologie II S. 441f., Franke, Abh. d. kgl. preuß. Akad. d. Wiss. 1904 „Zur Kenntnis der Türkvölker und Skythen Zentralasiens", S. 21f. und Marquart, Eranšahr (Abh. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen phil.-hist. Kl. N. F. III 1901 Nr. 2) u. a. Ich komme unten auf die Frage im Zusammenhange mit dem Auftreten der Saken zurück.

durchaus das Ende ihrer prähistorischen Entwicklung — wie man erwarten möchte —, sondern z. T. ein Formenschatz anderer Art, wahrscheinlich einer, der ihnen von außen zugekommen sein dürfte. Ich vermute eine Rückwirkung ihrer vor mehr als einem Jahrtausend nach dem Süden abgewanderten bezw. dort ansässigen Rassengenossen, der Iranier, Saken oder Armenier. Das wieder hätte einen Weltverkehr zur Voraussetzung, der wohl mit den im IV. Jh. n. Chr. vom Osten einbrechenden asiatischen Nomaden eine Steigerung erfuhr, aber schon vorher bestanden haben und nur in den Verhältnissen gewachsen sein muß. Die Grundformen der auf diesem Wege zu den Germanen vorgedrungenen Ornamente sind das flächenfüllende Bandgeflecht, gewisse Tiermotive und die Fassung farbiger Füllungen in Goldzellen[1]. Wo sind diese Formen ursprünglich bodenständig? Riegl hat sich in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" bemüht, für die Granateinlage nachzuweisen, daß es die Antike gewesen sei, die auch diese Art noch zustande gebracht habe. Er ist dabei in den allgemeinen Fehler verfallen, die ersten Spuren des ornamentalen Einflusses, die vom Osten ausgehend auf antikem Boden beobachtet werden, für den Erreger selbst zu nehmen und sowohl die Nomadenbewegung im Zentrum wie den Weg über das nördliche Iran, Mesopotamien und das Schwarze Meer ganz beiseite zu schieben. So kommt es, daß seine vom systematischen Standpunkt aus wertvollen Beobachtungen entwicklungsgeschichtlich völlig irreführen[2].

Zur Bestimmung des Zentrums, von dem die vielspältige Bewegung ausgeht, möchte ich die Methode der Einkreisung anwenden. Die am weitesten ausgreifende Fragestellung wird sein: Kommt eines der drei Treibhäuser der Kunst in China, Indien und aus Mesopotamien und Ägypten zusammengefaßt am Mittelmeer dafür in Betracht? Die Mittelmeerkunst sowie die indische denken anthropomorph. Wulff möchte ein „semitisches Kunstwollen" bezw. den jüdischen Einschlag in Syrien für die in der Spätantike durchbrechende Strömung verantwortlich machen[3]. Davon kann kaum die Rede sein, weil dieser und der arabische Einschlag viel zu schwach und zu sehr vom Hellenismus untergraben waren, als daß sie den Ausschlag hätten geben können. Sie werden lediglich zum guten Nährboden für die von außen an das Mittelmeer vordringende Bewegung. Indien ist dem neuen Zentrum weniger verfallen als das Mittelmeer. Ja die Gandharakunst zeigt deutlich, daß dort der anthropomorphe Hellenismus viel stärker fruchtbar wurde als im dazwischen liegenden nordiranischen Gebiete. Trotzdem stellt sich immer mehr der Eindruck ein, daß der Zusammenhang der indischen mit den iranischen und sakischen Völkern die Brücke zur Einführung indischer Motive nach dem Norden blieb. Wenn die Weinranke (vgl. oben S. 72) nicht nach dem Norden weiterging, scheint mir dies ein Beleg dafür, daß sie nicht von Indien ausging, sondern von Mittelasien und von dort erst nach Indien vordrang. Dagegen könnte von Chorasan oder Indien, den Edelsteinländern aus, sehr wohl die Granateinlage in Gold ausgegangen sein. Es ist bekannt, daß ähnliche Techniken heute noch in Indien volkstümlich sind[4]. Davon unten mehr.

1) Vgl. Preußische Jahrbücher LXXIII (1893) S. 448f.
2) Vgl. Byzantinische Zeitschrift XI (1902) S. 263f.
3) Altchristl. und byz. Kunst I S. 267f, 272f, II 408f.
4) Die Belege dafür sind u. a. im Museum für Völkerkunde zu Berlin reichlich zu finden.

Für den Ursprung des Durchbruches, Schrägschnittes und Bandgeflechtes bliebe so von den Jahrtausendströmen in den alten Kulturtreibhäusern in Asien nur China übrig. Ich bin überzeugt, daß wir von der ältesten chinesischen Kunst lediglich die volkstümliche Unterschicht kennen. Sie geht teilweise mit dem künstlerischen Schaffen der Naturvölker des Stillen Ozeans zusammen (z. B. im Augenornament), zeigt aber in ihren rein asiatischen Elementen jene seltsame Übereinstimmung im Schmucke der hieratischen Bronzen mit den germanischen Altsachen in Bronze, die für Beziehungen auszunützen u. a. die zeitliche Kluft von mehr als einem Jahrtausend hindert. Wenn nun aber die Strömung, die die altchinesischen Bronzen zeitigte, sich im nördlichen Asien fortgesponnen hätte bis auf die Zeit, in der die Völker der altaischen Rasse nach dem Westen aufbrachen, bzw. vom nördlichen Asien aus ihre Art schon früher im Wege des Weltverkehres nach dem Mittelmeere und Nordeuropa durchgesickert wäre? Ich schließe das Tarimbecken gleich Indien aus, weil sich dort weder im Khotan noch in Chinesisch-Turkestan irgend welche Spuren gefunden haben, die auf andere Voraussetzungen schließen ließen, als die eines Durchgangslandes zwischen dem griechisch-persischen Westen, Indien und jener chinesischen Oberschicht, die durchaus anthropomorph dachte[1], für die das Ornament geradeso wie in Hellas und Indien lediglich tektonisch eingeordneter Rahmen war, nur unter dem Einfluß des nordeurasischen Zentrums erneut Flächenfüllung wurde.

Wie in meinen älteren Arbeiten muß ich auch hier wieder ein bisher von der neueren Kunstgeschichte völlig unbeachtetes Forschungsgebiet urbar machen. Ich gehe dabei aus von der Tatsache, daß der Norden Europas und Asiens gleicherweise während der Blüte der südlichen Oasen von Völkern bewohnt war, die je nach Klima und Pflanzendecke bald auf das Haus, das z. T. fahrbar zu denken ist, bald auf das Zelt gewiesen waren. Eine genaue Trennung ist ebensowenig möglich, wie eine klare ethnische Scheidung. In den Steppengebieten Asiens herrscht n. Chr. der Türke und das Zelt vor, in den Niederungen und Bergen des Westens der Arier und sein Haus. Ich habe es hier in erster Linie mit der Zierkunst zu tun. Hampel hat die Rolle der uralaltaischen Nomaden einmal gestreift[2]. Er meinte, man könne bei ihnen nicht voraussetzen, daß sie eine andere Kunst hatten, als sie von ihren gewesenen Nachbarn erhielten oder als Eroberer von ihren Gefangenen übernahmen. Dabei muß man mit Hampels Einstellung rechnen, um zu verstehen, warum wir bisher nicht aus der Sackgasse herauskamen, die immer nur von den hoch entwickelten Kulturen und womöglich der mittelmeerländischen ausging. Dagegen ist nun zu bemerken: Die Völker Nordasiens und Europas bildeten eine so mächtige geschlossene Masse, daß mit ihrem Hausfleiß und Handwerk gerechnet werden muß, sobald sie handeltreibend oder kriegerisch über ihre Grenzen vordrangen. Es wird sich um den Versuch handeln, von der Art ihres Kunsttreibens eine Vorstellung zu gewinnen. Dieser Aufgabe sollen die nachfolgenden Abschnitte des vorliegenden Buches nachzukommen suchen, hier sei dieser Versuch zunächst nur allgemein eingeleitet, nachdem schon in den Abschnitten über

1) Vgl. Wachsberger, Ostasiatische Zeitschrift III S. 277 f. und in Buchform „Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans“ Berlin 1916.

2) Neuere Untersuchungen über die Denkmäler der ungarischen Landnahmezeit (ung., vgl. Byz. Zeitschrift XVII, 1908, S. 648).

die geometrische Ranke die Vorstellung geweckt wurde, daß es sich um eine Stufe der Entwicklung handeln dürfte, die sich rein in der Zierkunst auslebte[1].

B. Die flächenfüllenden Muster. Die künstlerische Tätigkeit des östlichen Nomaden sammelt sich um Zelt, Roß und Waffe. Wir werden also in erster Reihe auf dem Gebiete der textilen Techniken, der Metall- und Lederbearbeitung eigene, in der Berührung mit den Außenvölkern zur Geltung kommende Motive erwarten dürfen. Die sibirischen Bronzefunde haben in dieser Richtung einen Fingerzeig gegeben. Bei den Nordvölkern werden Textilien, wenn auch nicht in dem Ausmaße, wie bei den Zeltnomaden, so doch neben der Bearbeitung des Holzes immerhin eine beachtenswerte Rolle gespielt haben. Bevor ich daher auf die besondere Eigenart beider Völkergruppen eingehe, die einerseits im Metall, andererseits im Holz zu wurzeln scheint, möchte ich einleitend auf die beiden gemeinsame Neigung des wirkenden und webenden, knüpfenden und stickenden Handwerkes und der Lederbearbeitung hinweisen, die sich in erster Linie in der Verwendung flächenfüllender Muster äußert[2].

Dabei gibt den Ausschlag, ob die Fläche für sich bestehen bleibt und nur dekorativ ausgefüllt oder benutzt wird, um mit der Einfügung der menschlichen Gestalt Träger einer bedeutungsvollen Bildsprache zu werden. Zwischen beiden Richtungen scheint die Grenze dessen zu liegen, was wir hohe Kultur nennen. Auch der Naturmensch verwendet die menschliche Gestalt, er füllt mit ihr spielend Flächen; aber nur der Kulturmensch entwickelt diese Mitteilung über die Tagesbedeutung hinaus zum wirkungsvollen Ausdruck sei es religiöser, sei es die weltliche Macht fördernder Art. Die Kunsthistoriker haben sich mit Vorliebe in den Dienst der herrschenden Kulturmächte gestellt[3], indem sie der Kunst nachgingen, die auf diesem Wege groß geworden ist. Sie haben sich vielleicht gefreut, in Hellas ein Zurückfluten des östlichen bzw. geistig dogmatisch gewordenen Zwanges von Mesopotamien und Ägypten in rein menschlich natürliche Bahnen beobachten zu können; aber sie haben in einem Atem auch die römische Kaiser- und späte Barockkunst gelten lassen, die ebenso wie die vorgriechische auf sklavische Unterwerfung des Menschen unter Dogmen ausgingen. Dem gegenüber ist die seelische Wohltat der flächenfüllenden Zierkunst für gesellschaftliche Schichten, die der Natur näher als dem Inhaber der Macht standen, nicht genügend hoch eingeschätzt worden. Sie ist eben durch das unnatürliche, treibhausartige Emporschießen der Kultur in China und Indien, im Zweiströmeland und am Nil, wo nicht zuletzt gerade die bildende Kunst als ein geistiges Machtmittel ersten Ranges erkannt wurde, derart zurückgedrängt worden — nicht zuletzt, wie gesagt, auch von der an den Bestand der Kultur geknüpften und von ihr abhängigen Forschung —, daß ihre hohe Bedeutung für den einfachen stillen Menschen, der seiner Phantasie ohne Streben nach Macht von Gottes Gnaden und festen Besitz freien Lauf läßt, erst wieder entdeckt werden muß.

Zum Wesen der flächenfüllenden Kunst gehört das im Hausfleiß wurzelnde Hand-

---

1) Ich verweise auf die grundlegende Vorarbeit von Wundt, Völkerpsychologie III S. 247f. Die Kunsthistoriker sollten beginnen, unter Beachtung dieses Versuches induktiv weiterzukommen.

2) Vgl. dazu Riegl, Stilfragen S. IXf.

3) Schmarsow ist sogar (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXXII [1911]) soweit gegangen, auf die flächenfüllende Kunst Deutungen der darstellenden zu übertragen.

werk, das dem Tagesbedürfnis von Familie und Waffe zu genügen sucht. Es gehört dazu ein gewisses Eingesponnensein in Vorstellungen, die nicht auf unmittelbarer Beobachtung beruhen, sondern eher einem Spiele der Phantasie mit ganz bestimmten Mustern gleichkommen, die auf sehr verschiedene Art in den Besitz des Volkes gedrungen sein können. Ich habe „Werke der Volkskunst" I S. 12 f. zu zeigen gesucht, wie unerhört weit zurückgehend die flächenfüllende Volkskunst der Armenier im XVII. Jh. war und nehme an, daß dieses Beispiel ganz allgemein als bezeichnend für den Charakter dieser Kunstgattung gelten kann. Was sich an Kultureinflüssen jemals in einem Volke geltend gemacht hat, kann auf diese Art seinen festen Niederschlag in der Volksseele gefunden haben und in der bildenden Kunst ebenso wie in Sage und Gebräuchen aus einer Begebenheit in zuständlichen Besitz übergegangen sein[1].

Zum Charakter der flächenfüllenden Volkskunst gehört weiter, daß die Gesetze der Symmetrie beobachtet werden — sie liegen im Wesen von Material und Technik — und an den Gestalten eine Naturferne erscheint, die es ermöglicht, mit jedem Motiv — es sei ursprünglich pflanzlichen Charakters wie die Weinranke, verwende die menschliche oder tierische Gestalt, oder sei rein abstrakt geometrisch — vollkommen frei nach den Gesetzen der flächenfüllenden Arbeit zu verfahren. Das organische Wachstum verliert hier jedes Recht, die Anpassung an den zu füllenden Raum entscheidet.

Eines der bezeichnendsten Mittel der flächenfüllenden Kunst ist das Muster ohne Ende. Riegl — der wie Wickhoff und meine österreichischen Landsleute überhaupt gern Fremdworte anwendet — nennt, es den „unendlichen Rapport"[2]. Ich glaube gern, daß es zu allen Zeiten, seit es Hausfleiß und Gewerbe gibt, aufgetreten ist. Aber seinen Eintritt in alle Gebiete der Großkunst feiert es doch erst, wie Riegl zugibt, in spätrömischer Zeit und tritt im Islam eine Art Vorherrschaft an. Riegl sieht natürlich darin einen charakteristischen Ausdruck des spätantiken Kunstwollens. Typisch spätrömisch-koloristisch sei insbesondere das Streumuster und die Herübernahme von Motiven aus dem organischen Bereiche — was eben Riegl für organisch hält, in Wirklichkeit handelt es sich um Motive der geometrischen Ranke.

Über die wachsende Vorliebe für das Rautenmuster (vgl. S. 14 und 115) äußerte ich mich anläßlich von Seidenstoffen aus Ägypten und Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit[3]. Falke[4] ist damit schnell fertig gewesen: „Wenn man nun die Wahl hat, die Rautenmuster spätgriechischer Stoffe entweder von den gleichartigen griechischen Webemustern klassischer Zeit abzuleiten, oder aber von chinesischen Bronzen der Schangdynastie, das heißt aus dem 2. Jahrtausend vor Chr., oder sie gar aus dem trüben Gewässer der Kunst des stillen Ozeans herauszufischen, so kann die richtige Entscheidung einem unbefangenen Gemüt nicht schwer fallen". Ich bin heute mehr denn je überzeugt, daß das Rautenmuster mit der Seide neuerlich beliebt wurde[5]. Zu dem seinerzeit vorgeführten Material sei noch hinzugefügt die sehr auffallende Tatsache, daß die alttürkischen Sarkophage des VII. u. VIII. Jh. nach Chr. das Rautenmuster ähnlich über die Fläche

1) Vgl. „Die Zeit" vom 14. III. 1911 „Ein österreichisches Museum".
2) Stilfragen S. 30 f. Spätrömische Kunstindustrie I S. 41 f.
3) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903) S. 173 f.
4) Kunstgeschichte der Seidenweberei S. 34.
5) Vgl. dazu das altchines. Schriftzeichen für „Netzwerk" nach Franke, Ostas. Ztschr. IV (1916) S. 137.

ziehen[1] wie die phrygischen Felsgräber der vorchristlichen Zeit[2] es mit dem geometrischen Muster ohne Ende vielleicht in beiden Fällen in Nachahmung von Stoffbehang taten[3]. Das Rautenmuster hat in der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans auch zu einer seltsamen Umbildung der Landschaft geführt. Die Gewölbe mehrerer Höhlen wie der Schwertträgerhöhle von Ming-Öi, der Höhle mit dem Musikerchor und der Hippokampenhöhle bei Qyzyl[4] zeigen seltsam umgeformte Landschaften, die sich m. E. aus der mit der Zeltanordnung der Malereien zusammenhängenden Vorliebe für das Muster ohne Ende erklären lassen[5].

Ein anderes Lieblingsmuster der flächenverzierenden Kunst sind die spitzoval nebeneinander aufstrebenden Reihen, wie sie aus jenen Tapetenmustern geläufig sind, die bis auf unsere Zeit herrschend waren. Sie gehen zurück auf Wandverkleidung mit Stoffen. Ich habe von dem Motiv bereits anläßlich der Weinranke mit diagonal gekreuzten Stielen an den Wulstprofilen der Fassade von Mschatta S. 288 und oben S. 97f. und 102f, 107, 118 gesprochen.

Neben diesen auf ausgesprochen geometrischer Grundlage aufgebauten Mustern galt das Rankenmuster ohne Ende immer für ein vegetabiles Muster. Es hat sich herausgestellt, daß diese Ableitung falsch ist und wir auch die Ranke in den Kreis der geometrischen Motive aufnehmen müssen, wenn sie auch wegen ihrer Ähnlichkeit mit der wachsenden Pflanze öfter naturalisiert worden ist[6]. Davon war oben wiederholt die Rede. Hier ist nur noch nachzutragen, daß der Kreislappen gepaart oder fortlaufend in Rankenform gebracht, heute noch ein Lieblingsmotiv der Kirgisen ist, die es mit dem Widderhorn in Verbindung bringen. Es wird sich wohl um sehr viel ältere, im Nomadentume wurzelnde Zusammenhänge handeln, wie oben S. 107 anläßlich des Säbels in Stockholm gezeigt wurde.

Die monumentalste Ausbildung hat diese flächenfüllende Art in der Fassade von Mschatta gefunden. Dieses im Rahmen der spätrömischen Kunst wie ein Markstein der Entwicklung wirkende Wunder, dessen Übertragung nach Berlin ich als Krönung der altchristlichen und frühislamischen Abteilung nur angeregt habe, um damit die Augen der Forschung dauernd in diese Richtung zu drängen, ist nur zu begreifen als Wirkung der Nomadenkunst in hellenistisch-römischer Zeit, wahrscheinlich vermittelt durch die Parther. Tatsächlich findet man das für die Fassade bezeichnende Weinblatt mit Traubenauflage in dem parthischen Hatra[7], die Zickzackgliederung der ganzen Fassade mit ihrer wuchernden Ornamentik nimmt sich aus wie der Stoffbehang eines Zeltes[8]. Ich habe Mschatta S. 263f. auf die Parallelen in der streifenförmigen Anordnung des Fassadenschmuckes in Babylon und des Dreiecks bei den

1) Radloff, Atlas der Altertümer der Mongolei Taf. XIII, 1.

2) Perrot et Chipiez, Hist. de l'art V S. 82 f.

3) Vgl. dazu Karutz, Unter Kirgisen und Turkmenen Taf. 22.

4) Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten S. 50 f.

5) Diese Landschaften sind zusammengestellt von Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans S. 94f. Vgl. dazu mein Vorwort dieses Buches.

6) Vgl. dazu die richtigen Bemerkungen von Worringer „Abstractoin und Einfühlung" S. 79.

7) Andrae, Hatra II S. 12 Erg. 20. Vgl. oben S. 73.

8) Vgl. dagegen Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 28f., dem ich nicht folgen kann. Solche Zickzack-Ziegelmuster, wie er sie an modernen Bauten zitiert, auch bei uns an Scheunen und Zäunen.

Achamaniden und bis in die islamische Zeit hingewiesen. Im Zusammenhange mit der um das Zelt und seine Ausstattung bewegten Phantasie des Nomaden werden nachfolgend neue Überlegungen anzuregen sein, auch hinsichtlich der Enthüllung des Zentrums „jenes großen dekorativen Stromes, der in China und Japan so gut wie im Wege der Völkerwanderung im Westen, ferner in Byzanz und dem Islam auf Jahrhunderte hinaus und bis in die neueste Zeit immer wieder Triumphe feiert" (Mschatta S. 325).

Nach diesen wenigen Andeutungen über die Art der verstärkt vom Nordosten der antiken Welt vorbrechenden Flächenverzierung mit ihren typisch wiederkehrenden Mustern gehe ich über auf die beiden Hauptkreise der Kunst der Nomaden- und Nordvölker, wobei gewisse Typen der Flächenfüllung wie besonders die Ranke und die verknoteten Kreise ohnehin genauer durchzusprechen sein werden.

Hochasien scheint zu keiner historischen Zeit in der Lage, das Entstehen unabhängiger Treibhäuser hoher Kunst zu ermöglichen. Seine durch künstliche Bewässerung von den umliegenden Kultursitzen geschaffenen zeitlich und örtlich engbegrenzten Oasen kommen daher, sobald es sich um die Entstehung eines selbständigen, für die Kunstentwicklung einschneidend wichtigen Anteiles handelt, nur in ihrer Umbildung in Betracht. In dieser Richtung waren vielmehr entscheidend gerade die weitaus vorherrschenden Gebiete Hochasiens, die ein festeres Gefüge der Kultur überhaupt nicht aufkommen ließen. Ob nun gerade die reinen Nomadenlandschaften den Ausschlag gaben, läßt sich heute noch nicht durchblicken. Wohl aber dürften es Nomaden gewesen sein, die auf Handelswegen und durch Wanderungen zur Verbreitung der außerhalb der südlichen Kulturoasen herrschenden Flächenkunst in erster Linie beitrugen. Dem Händler und Krieger folgte die Familie, und diese gewann, zusammen mit dem sie begleitenden Handwerker, in den friedlich oder durch Kampf eroberten Gebieten Einfluß. So erkläre ich mir das Vordringen gewisser zwischen Altai und Iran heimischer Zierformen nach dem Westen, wobei eine Differenzierung von Nord und Süd nicht übersehen werden darf. In diesen Dingen klar zu urteilen, ist heute noch unmöglich. Es soll nur auf die Notwendigkeit des Einsetzens einer entsprechenden Richtung in der Forschung über bildende Kunst hingewiesen werden, weil wir sonst in den wichtigsten Fragen der eigenen Kunstentwicklung fehlgehen und die Goldkörner, die die Geschichte — wie ich sie fasse — liefern kann, ungenutzt lassen.

Es scheint, daß für die Nomadenkunst Hochasiens neben den arischen in erster Linie türkische Stämme in Betracht kommen. Wir sind bereits bei der Feststellung des Ausbreitungsbezirkes der geometrischen Ranke mit dem Kreislappen in ihr Gebiet vorgedrungen. Es ist möglich, daß die Türken an der bevorzugten Rolle dieser Ornamentart nicht unbeteiligt waren, und man wird allmählich nachforschen müssen, was sich sonst von türkischer Kunst aus vorseldschukischer Zeit erhalten hat[1].

1) Dringend erwünscht wäre, wenn sich sachkundige Sprach- und Schriftforscher recht bald über die Inschriften des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos äußern wollten. Die ungarischen Kollegen lesen sie jetzt türkisch. So wahrscheinlich richtig ihr Vorschlag ist, muß doch ein Vorbehalt geltend gemacht werden. Wenn die Schriftzeichen vom Brāhmi ausgehen (vgl. S. 167), müßten sie wohl durch das Gebiet der Saken zu den Türken gedrungen sein. Dann fragt es sich aber, ob die Inschriften nicht auch sakisch gelesen werden können.

1. Die Türkvölker und der altaische Kreis.

Der Begriff „Alttürkische Kunst" ist neu in der Forschung. Und doch können wir nicht recht länger ohne ihn auskommen. Er drängt sich freilich nicht auf, solange man auf darstellende Kunst, d. h. figürliche Plastik und Malerei, ausgeht. Aber schon in der Architektur und besonders im Ornament stößt, wer sich mit dem Islam und der Kunst der wandernden Völker in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends beschäftigt, immer wieder auf die Nötigung, sich mit diesem Begriff ernstlich auseinanderzusetzen. Seit der Zeit etwa, da die „Skythen" mit den Griechen am pontischen Gestade zusammentrafen, „Indoskythen" Besitz ergriffen von den hellenistischen Reichen in Transoxanien und später die Hunnen auf die Goten einen Druck auszuüben begannen, setzt eine Bewegung ein, deren Erreger die aus Hochasien nach dem Westen drängenden Völker sind. Es wird immer deutlicher, daß wir gewisse im Süden zunächst friedlich über Persien bis nach Nordafrika vordringende Gruppen, im Norden aber kriegerisch in immer neuen Stößen bis an die Donau gelangende Völker am besten unter dem Namen der „Türken" zusammenfassen, denen später auch Seldschuken und Osmanen angehörten, für die diese Bezeichnung ja geläufig ist. Was für alle diese Stämme als gemeinsam gelten kann, ist, daß sie ursprünglich als Reiter und Nomaden auftreten und bei ihrem Vordringen große, mächtige Reiche gründen. Ob sie nun auch irgendeinen Eigenbesitz an Kunst hatten oder überall die Kunst übernahmen, die sie vorfanden, das soll hier Gegenstand der Prüfung sein. Denn die ganz allgemeine Frage, ob die Türken überhaupt für die bildende Kunst zugänglich waren, müssen wir rückschließend doch wohl bejahen. Ich erinnere daran, daß erst die Osmanen in Konstantinopel das von den Byzantinern nicht übernommene altchristliche Raumwunder der Sophienkirche in genialer Weise weiterbildeten, andererseits die Seldschuken in Kleinasien eine Architektur einbürgerten, die an Monumentalität der Außenwirkung kaum überboten werden kann, und endlich die türkischen Tuluniden in Kairo schon im IX. Jh. Denkmäler schufen, die bis auf den heutigen Tag zum Bedeutendsten gehören, was nach der Pharaonenzeit am Nil entstanden ist. Nun aber möchten wir diesen Regungen türkischen Geistes in Architektur und Kleinkunst — die Ausführenden sind freilich öfter Nichttürken gewesen — auch in der Heimat des Volkes nachgehen: haben sich keinerlei Spuren erhalten, die für die Vorstellung einer alttürkischen Kunst, ob selbständig oder übernommen, verwertbar wären?

Man wird vielleicht um so eher geneigt sein, das Suchen nach solchen Spuren nicht für aussichtslos zu halten, wenn man sich vor Augen hält, daß die Türken die lebendige Kulturscheide zwischen der griechisch-persischen Welt des Westens und der ostasiatischen waren und auch indische Elemente, um nach China gelangen zu können, in der Hauptsache den weiten Weg um das zwischengelagerte Gebirge und die iranisch-türkische Ecke herum machen mußten. Wie hoch entwickelt die Kultur in einem solchen zwischen Persien, Indien und China gelegenen Durchgangsgebiete unter günstigen Bedingungen sein konnte, haben Entdeckungen im Turfan und Khotan gezeigt. Kein Mensch hätte geahnt, daß uns in diesen, in historischer Zeit scheinbar völlig kunstarmen Ländern so überwältigende Zeugen einer Mischkultur, die alle bisherigen Vorstellungen von Zentralasien über den Haufen werfen, erhalten

geblieben sein könnten. Und in derselben Zeit etwa, in der die künstlich bewässerten Oasen von Turfan und Khotan diese Kunstschätze hervorbrachten, ergossen sich die durch Austrocknung[1], Übervölkerung[2] und Ländergier aufgepeitschten türkischen Nomaden, die sich um den Altai und Baikalsee gruppierten, nach Westen und Osten in die fruchtbaren Gefilde der alten Treibhauskulturen. In China wurde gegen sie die Mauer errichtet, im Westen hat Europa sich ihrer erwehren müssen und in den Gebieten des Islam haben sie jene großen Reiche erstehen lassen, mit denen dann die Kreuzfahrer in Berührung traten. Es wird also wohl kaum müßig erscheinen, die Frage nach ihrem ursprünglichen Kunstbesitz aufzuwerfen[3].

Die Kunst der türkischen Heldenzeit dürfte zunächst einmal Nomadenkunst gewesen sein. Sie wird also im Gegensatze zu den durch Jahrtausende stetig gewordenen Kunstströmen der eigentlichen Geburtsstätten hochentwickelter Kulturen in China, Indien, Mesopotamien und am Nil kaum mit der menschlichen Gestalt oder der Architektur als Ausdrucksmittel gearbeitet, sondern sich im wesentlichen beim Handwerk und Ornament befriedigt haben. Jedenfalls ist bis jetzt, wenn wir von den im Transitverkehre liegenden künstlichen Oasen des Tarimbeckens absehen, nichts zutage gekommen, was auf das Gegenteil schließen ließe — mit Ausnahme der Orchonstelen, von denen am Schlusse dieses Buches gesprochen werden soll. Wir möchten glauben, daß in Hochasien das flächenverzierende Handwerk länger als sonst irgendwo in den eurasischen Gebieten im wesentlichen unbeeinflußt von den großen Kulturoasen, eher deren einstiger Anfangsart entsprechend, in voller Blüte stand.

Bei dem Versuche, einzelne Belege der asiatischen Nomadenkunst nachzuweisen, können wir leicht begreiflich vorläufig nur selten unmittelbare Zeugen liefern. Zumeist ist ein mittelbarer Weg einzuschlagen, dessen Beschaffenheit freilich so typisch wiederkehrt, daß seine Vorführung als Methode an die Spitze gestellt werden muß. Es handelt sich dabei um den Eintritt des Kunstbesitzes der Nomaden in Kulturländer, die wir kennen, besser gesagt, allmählich kennen lernen. Darunter steht obenan das alte Gebiet der Parther, Chorasan. Es war ein wichtiges Einfallstor und führt einmal nach dem iranischen Südgebiete und zu den Arabern, in zweiter Richtung nach dem armenichen Hochlande und dem Kaukasus. Das zweite Einfallstor ist gekennzeichnet durch den Weg, den die nach Ungarn vorstoßenden Türkvölker gezogen sind. Die Donauländer und der Norden liefern hier entscheidende Belege. Beide Bewegungen mischen sich in der südrussischen Tiefebene, die Brücke wird geschlagen durch das Schwarze Meer.

Ich schließe nun gewöhnlich von diesen Wanderungsgebieten und den in den alten Kulturländern in römischer Zeit neu auftauchenden Ziermotiven zurück auf die Ursprungsgebiete zwischen Altai und Iran. Dabei ergibt sich eine Scheidung nach der altaischen und der arischen Völkergruppe. Ich versuche zunächst die erstere und die Türken im Besonderen künstlerisch festzustellen. Die geometrische Ranke hat dafür einen Fingerzeig gegeben.

1) Vgl. die Arbeiten Cholnokys über die Berieselungsverhältnisse Zentralasiens und ihre Beziehungen zur Völkerwanderung, ferner E. Brückner, Klimaschwankungen und Völkerwanderungen. Vortrag. Wien 1912, S. 23 f.

2) Vgl. die periodisch wiederkehrenden Wanderungen der Araber, die sie in nabatäischer Zeit bis Nordmesopotamien (Hatra) geführt hatten.

3) Vgl. über die älteste Geschichte der Türken die oben S. 146 zur Skythenfrage zitierten Werke, ferner Schurtz bei Helmolt II S. 154 f. und Wirth, Geschichte Sibiriens.

Freilich bleibt immer die Frage: Saken oder Türken? Als die Türken vordrangen, zersetzten sie allmählich die arischen Stämme[1]. Dies geschieht nach der Zeit, als mit Alexander sich ein Weltverkehr entwickelt hatte, der das Mittelmeer mit Indien und der chinesischen Grenze in eine Einheit brachte. Damals beginnt jene Mischung die wir in Khotan und Turfan vor uns sehen[2]. Chorasan freilich scheint eine starke Eigenart besessen zu haben, die es jetzt nach allen Seiten hin zur Geltung brachte, vor allem nach Armenien hin, mit dem es durch die gleiche Dynastie der Arsakiden verbunden war, so daß dort der parthische Einschlag länger und ausschlaggebender in Geltung blieb als in Südpersien und dem Zweiströmeland. Es wird unten darauf näher einzugehen sein. Der christliche Kirchenbau war jedenfalls bereits stark im parthischen Geiste entwickelt, als die Dynastie der Arsakiden im J. 428 in Armenien von den Sasaniden unterdrückt wurde. Die Türken sind in diese Gebiete erst mit den Seldschuken vorgedrungen, Persien und Ägypten haben sie friedlich schon viel früher durchsetzt, wie oben S. 153 hervorgehoben wurde.

Der altaische Nordstrom hat seinen festen Stützpunkt in Ungarn gewonnen schon zur Zeit der Hunnen und Avaren. Die Bulgaren befestigten diese ursprüngliche Stellung im Südosten Europas, die Magyaren und Osmanen haben sie dauernd gemacht. Um diesen Kern herum wechselt das Wirkungsgebiet in Zeit und Ausdehnung.

A. Rankenteppich und Zelt. Die wichtigste Kunstgattung, deren Verbreitung durch die Nomaden bis auf den heutigen Tag nachwirkt, ist wohl die des Knüpfteppichs. Wir sind zwar nicht imstande, Originale aus jener Zeit vorzulegen, in der eine alttürkische Art dieses Teppichs noch auf die Steppen Hochasiens beschränkt war — was übrigens nach den Erfahrungen im Tarimbecken noch kommen kann —, aber wir können doch allmählich ganz deutlich abtasten, wie die Knüpfung im Wege der Übertragung nach Persien, dem Kaukasus und im Fahrwasser des Nordstromes nach Europa gelangt ist. Riegl — so wenig er auch in seinen Stilfragen mit Persien und dem zentralen Asien rechnete — hat in seinem Buche über „Altorientalische Teppiche" (1891) die einzelnen für die Entwicklung in Betracht kommenden Gebiete zu scheiden gesucht und die alten Annahmen vom Ursprung des geknüpften Teppichs aus dem assyrisch-sasanidischen oder dem arabisch-islamischen Kunstkreise widerlegt. In einem Nachtrage „Ein orientalischer Teppich v. J. 1202 und die ältesten orientalischen Teppiche" (1895) hat er dann auch den positiven Schritt getan, die Nomaden als Träger der Kunstform des Knüpfteppichs hinzustellen. Er fährt dann S. 24 fort: „Der erste zentralasiatische Stamm, der in Westasien zur Herrschaft gelangt ist, waren die Parther, vielleicht arischer Abkunft. Sie müssen es gewesen sein, die den Knüpfteppich als Möbel in Persien eingeführt haben" (etwa seit dem III. Jh. v. Chr.). Uns interessiert im vorliegenden Abschnitte nicht, wie sich Riegl die Weiterentwicklung auf persischem Boden vorgestellt hat (davon unten), sondern lediglich, wie er sich Aussehen und Ausbreitung des Teppichs vor dem Eintritt in Persien dachte. „Was an orientalischen Tep-

1) Vgl. S. 187 f. Ich sehe ab von der neuerdings wieder in Fluß geratenden Frage nach den in vorarischer Zeit angeblich vom Nordosten nach Mesopotamien vordringenden Sumeriern und den Gründen für die Annahme ihres türkischen Ursprunges. Vgl. Ball, Chinese and Sumerian, und dazu Franke in der Ostasiatischen Zeitschrift IV (1916) S. 136, Richthofen, China I S. 395 f. und Wirth, Die Turanier Vorderasiens und Europas in der Beilage zur Allg. Zeitung München 1904 Nr. 287.

2) Vgl. dazu Feist, Ostasiatische Zeitschrift II, 352.

pichen früher entstanden ist — sei es in Zentralasien, sei es im Kaukasus, wo diese kulturhistorische Spezialität gleichfalls aboriginal zu sein scheint, sei es in den skythischen Einöden Osteuropas oder sonstwo im Bereiche der alten Welt — das würde, falls uns derlei erhalten wäre, nicht so sehr Gegenstand des kunstgeschichtlichen als des ethnographischen Interesses sein. Repräsentanten der urewigen Volkskunst, ohne meßbare historische Entwicklung, weil ohne natürliche Antriebe zu einer solchen, sind es, die wir dahinter zu vermuten haben, und zwar sind es im wesentlichen wohl bloß geometrisch gemusterte Erzeugnisse gewesen. Eine solche primitive künstlerische Ausstattung haben gewiß auch jene Knüpfteppiche zur Schau getragen, welche die parthischen Eroberer als die ersten nach dem Iran gebracht haben." Gegen diese Vorstellungen Riegls möchte ich einige Einwendungen machen. Zunächst sei die Überzeugung vom vielleicht türkischen Ursprunge einer bestimmten Teppichgattung begründet, die ihrer Art nach keine Wahl läßt zwischen Zentralasien, dem Kaukasus oder Osteuropa, sondern, zum Zelte gehörig, Hochasien als Ausgangspunkt verlangt und den Kaukasus wie Persien oder gar Europa[1] ausschließt. Zweitens übersieht Riegl nicht nur die alttürkische sondern unterschätzt zugleich die Nomadenkunst überhaupt. Es ist nicht lange her, da hatte man auch das Chinesische den Ethnographen überlassen — in Wien ja heute noch. Was aber ist uns die altchinesische Kunst geworden, seitdem wir begonnen haben, den europäischen bzw. Mittelmeerdünkel zurückzuschrauben und einzusehen, daß es doch noch andere hochwertige Kunstströmungen gegeben hat außer der antiken und italienischen! Ich will die Nomaden nicht den Chinesen vergleichen; aber ihre Kunst muß doch wahrscheinlich höher gewertet werden als Riegl es tut. Der „orientalische" Teppich der vorparthischen Zeit z. B. könnte nach dem, was wir aus der sibirischen Bronzezeit wissen, bereits die geometrische Ranke verwendet haben. Träger dieser Gattung scheinen Türken oder Saken gewesen zu sein. Ich möchte darauf etwas eingehen.

Abb. 132 zeigt eine Silberschüssel von 25,9 cm Dm. in der Ermitage zu Petersburg, wohin sie nach dem Tode ihres früheren Besitzers gekommen ist[2]. Da dieser ein Stroganov war, stammt sie wohl aus dem Gebiete von Perm. In dem runden Felde (Zelt?) sitzt auf einem Teppich ein Fürst in Vorderansicht mit übereinandergeschlagenen Beinen. Er hält eine Trinkschale in der Rechten und wird von zwei Dienerinnen[3] und zwei Musikanten begleitet, unten zwei Löwen. Diese Szene kommt sonst nicht auf den im übrigen sehr verwandten sasanidischen Schüsseln vor[4]. Auch lassen Haartracht und Krone — zwischen einem Flügelpaar ein Halbmond —

1) Riegl wollte „Ein orient. Teppich v. J. 1202" S. 30 f. ein Beispiel des selbständigen europäischen Knüpfteppiches beibringen. Indessen scheint die Technik dort wesentlich älter. Vgl. Axel Nilson's „Utställing af flossade väfnader en kort öfver sikt" gelegentlich einer Ausstellung im Nordischen Museum zu Stockholm 1914. Das älteste datierte Stück freilich erst von 1662. Dazu werden zu vergleichen sein die Funde aus der Bronzezeit im Nationalmuseum zu Kopenhagen (vgl. Boye, Fund af egekister fra bronze alderen i Danmark, Aarbröger 1891) und im Museum vaterländischer Altertümer zu Kiel (vgl. Hahne, Brettchenwebereistoffe aus Mohren) und Aufsätze von Direktor Knorr in den Museumsberichten und den Mitteilungen des anthropologischen Vereines für Schleswig-Holstein.

2) Vgl. Smirnov, Östliches Silber Nr. 64, Riegl, Ein orient. Teppich S. 16, Mschatta S. 284.

3) Vgl. dazu auch das Bild von Kuseir Amra, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVIII (1907) S. 213 f.

4) Zusammengestellt von Smirnov a. a. O.

sich vereint nicht mit der durch Münzen bezeugten Art der sasanidischen Herrscher in Einklang bringen[1]. Smirnov hält die Schüssel daher für eine spätere Kopie (etwa aus den ersten Jahrhunderten des Islam), oder, was eher zuträfe, für das Idealbild



Abb. 132: St. Petersburg, Ermitage: Silberschüssel mit dem im Zelte (?) sitzenden Fürsten.

irgendeiner der damals schon legendären Chosroesgestalten. Ich meine nun, daß es garnicht ausgemacht sei, in dem Bilde gerade einen Sasaniden sehen zu müssen. Weil der Kopf[2] und die stilistische Mache mit der Silberschüssel Smirnov 63 (Hormisd II 301—309) übereinstimmt? Ob wir hier nicht eher den Typus eines indosakischen

1) Vgl. übrigens oben Abb. 57 und die Krone des Chosraw II Parwez (592—628) auf einer Silbermünze bei Smith, Cat. of the coins in the Indian Museum Calcutta Taf. XXIV, 11.

2) Vgl. für Bart und Flügelhelm Le Coq, Chotscho Taf. 28 rechts. Für den Kopfschmuck auch Le Coq, Taf. 46 f. Stein, Ancient Khotan Taf. LXI.

oder türkischen Fürsten mit der als sasanidisch geltenden Krone vor uns haben?[1] Der Sitztypus mit Dienenden kehrt später in seldschukischer und mongolischer Zeit immer wieder[2]. Auch in den Malereien aus dem Turfan ist er latent. Man vergleiche bei Grünwedel, Altbuddhistische Kunstätten S. 47 die Frau mit der Laute aus einem Fresko in Ming-Öi bei Qyzyl mit der Lautenspielerin links auf unserer Schüssel. Das Fresko enthielt einen thronenden Dämonenfürsten, umgeben von seinem Harem, die Lautenspielerin befand sich dort links unten. Im übrigen kommt auch der auf einem Sitzmöbel thronende sasanidische Fürst der Chosroesschale in Paris (Smirnov 51)[3] unter den Stuckfigürchen aus Samarqand in der Ermitage vor, deren Veröffentlichung Wesselowski vorbereitet. Davon unten.

Der Teppich nun, den die Silberschüssel vorführt, zeigt eine Bordüre, die genau so, d. h. mit der arabesk ausrankenden Spitze der Halbpalmette auch auf den altarabischen Grabsteinen aus Kairo Typus VI vorkommt[4]. Das Innenfeld selbst wird ebenfalls von einer Palmettenranke gefüllt: sie entspringt unten in der Mitte aus einer Vollpalmette, die sich, auf langem Stil sitzend, auch seitlich wiederholt. Die unorganische Zusammensetzung der Ranke und die seltsame Bildung der Vollpalmette haben Parallelen auf der Goldschale vom Kotschkar (Abb. 99 u. 100) und der sasanidischen Bronzeschüssel, die Abb. 95 gegeben ist, die Ritztechnik und die Rauhung des Grundes mit dem Punzen in Abb. 65 (Fuß) und 98. Für die geometrische Ranke als Randbordüre eines Teppichs vgl. ein Gandhararelief bei Foucher, L'art gréco-bouddhique S. 299.

Daß der Teppich mit der Palmettenranke eine im mittelasiatischen Gebiete beliebte Art war, belegen Beispiele aus Chinesisch-Turkestan. Unter den im Turfan gefundenen Fresken zeigt Abb. 133 einen solchen Teppich aus einer der Pranidhi-Szenen des Tempels von Bäzäklik[5]. Wir sehen nach Le Coq zu Taf. 27 „einen Greis im Kostüm der buddhistischen Mönche. Seine Kniee ruhen auf einem merkwürdigen rechteckigen Teppich, der auf rötlichem Grunde ein gelbliches Rankenmuster zeigt. Eine dunkelfarbige, schmucklose Einfassung umgibt den Teppich; besonders auffallend sind die beiden dunkeln Dreiecke, die von der Einfassung her das Muster am vorderen Teile des Teppichs unterbrechen. Sollten etwa diese Dreiecke nur die zurückgeklappten Ecken des eigentlichen Teppichs sein, den man auf einer Unterlage von der Farbe seiner eigenen Rückseite ausgebreitet hat?" Man sehe sich nun die Rankenmusterung etwas genauer an. Die Welle setzt sich aus langgestielten Kreis-

---

1) Vgl. die Silbermünze des „Muhammad the Mahdi of Bukhara" um 760 bei Smith, Taf. XXIV, 14. Die Musikanten tragen die sakische Jacke mit der Schneppe zwischen den Beinen. Vgl. Minns S. 162, 197 f.

2) Riegl, Ein orient. Teppich S. 20 und Amtl. Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen XXXV (1914) S. 187. Diesen Typus zeigen auch schon indoskythische Münzen (Cat. of indian coins in the Brit. Museum Taf. XXV, 7 [Kadphises II] und XXVIII, 10 [Hooerkes]. Auf Münzen der Kuschan und Gupta-Dynastien wird er dann immer häufiger. Vgl. Smith a. a. O. Taf. XIII f.

3) Vgl. damit auch das Darmstädter Elfenbeinkästchen Bonner Jahrbücher Heft 108/9, S. 276.

4) Vgl. Der Islam II S. 318 und oben S. 86.

5) Bei dieser Gelegenheit sei gesagt, daß eine persönliche Auseinandersetzung mit Dr. v. Le Coq befriedigende Aufklärungen bezüglich der von mir in der Österr. Monatsschrift für den Orient XL S. 74 hervorgehobenen Selbstverständlichkeit ergab, mit der man die Gemälde aus den Höhlen von Turfan entfernte und die ich auf Grund von Petersburger Mitteilungen und vom rein wissenschaftlichen gegenüber dem Museumsstandpunkt aus als unzulässig erklärte.

lappen zusammen, die entweder paarweise, wechselständig oder einzeln auftreten oder endlich als Füllung in der Art der Gabelranke ein Paar entsenden, das durch ein rundgezacktes Segment verbunden ist.



Abb. 133: Tempel von Bäzäklik, Wandbild: Mönch auf Teppich knieend.

Der Fall steht nicht vereinzelt. Eine andere Pranidhiszene des gleichen Tempels Abb. 134 zeigt einen Bodhisatva, der nach Le Coq Taf. 20 „in voller Waffenrüstung vor einer schmalen hohen Jurte kniet, deren Außenwände ein rötliches Rankenmuster

verziert". In dem Zelte hängen von einem Querstabe Flasche und Korb (?) herab. Der Bodhisatva bringt das Zelt Buddha dar. Man beachte die Halbpalmetten am Brustpanzer und das Motiv im Kopfschmuck: ein Paar gewellter Kreislappen durch



Abb. 134: Tempel von Bäzäklik, Wandbild: Zeltdarbringender Bodhisatva.

ein rundgezacktes Segment verbunden[1]. Der Bodhìsatva nun kniet auf einem Teppich von derselben Art, wie ihn Abb. 133 zeigte, und auch das Zelt ist mit einem Stoff (Teppich?) bedeckt, der das gleiche Rankenmuster mit dem krabbenartig aneinander-



Abb. 135: Tunhuang: Inneres einer der Höhlen der 1000 Buddhas.

gereihten Kreislappen zeigt, gefüllt mit dem durch das rundgezackte Segment verbundenen Lappenpaar. Ein drittes vorzügliches Beispiel findet sich bei Le Coq Taf. 26 links oben, wo das Muster gar auf die Dekoration eines Hauses (Stuck?) übertragen ist.

1) Das Motiv kehrt häufig in türkischen und chinesischen Werken wieder, so Nagy-Szent-Miklos, Krug mit der Reiherlandschaft oben Abb. 65 und Schale 8 (Hampel, Alt. III Taf. 299 f. und 318). Dann auf der Kotschkarschale (Abb. 99 u. 100), in den Nimben ostasiatischer Gottheiten Abb. 117 u. 118.

Die „Jurte", das Zelt der Nomaden, wird wohl die Geburtsstätte des „orientalischen" Teppichs gewesen sein[1]. Welch ausschlaggebende Rolle es auch sonst in der Kunst Zentralasiens gespielt hat, das lehren die Fresken des Khotan, Turfan und der Höhlen von Tunhuang. Manche Räume ahmen, wie oben S. 133 gesagt, in ihrer Deckenausstattung unmittelbar das Zelt nach. Bei der Wichtigkeit, die dieser Tatsache zukommt, möchte ich davon einen anschaulichen Beleg in Abb. 135 geben[2]. Das Zelt ist hier viereckig gedacht. Man sieht oben das Zickzack und die herabhängende Posamenterie der Lambrequinstreifen, auf welche die Schrägen der Eckbordüren zulaufen. Dann folgt ein Figurenstreifen und das Hauptfeld mit den tausend Buddhas(?), hockende Gestalten, in Reihen über- und nebeneinander, die so sehr an die Füllung gotischer Portalbogen erinnern. Die untere Wand setzt wieder mit dem Lambrequinmotiv ein und der vortretende mittlere Wandteil nimmt sich aus wie ein herabhängender Türvorhang.

Das „Lambrequinmotiv" von dem seit Bernini wieder so ausgiebig Gebrauch gemacht wurde, ist ebenfalls im Zelt geboren[3]. Davon unten. Die Muster, die Kuppeln bzw. Tonnengewölbe der Höhlenbauten des Turfan und in Tunhuang füllen (Abb. 126), scheinen der zentralasiatischen Textilkunst entnommen. Ich gebe Abb. 136 noch ein Beispiel nach einer Aufnahme, die mir S. v. Oldenburg gütigst zur Verfügung gestellt hat. Es ist die dekorative Malerei einer Tonne in einer der Höhlen am Murtuq[4]. Man sieht an beiden Seiten das Lambrequinmuster, dann die typisch vierteiligen Herzrosetten[5] in einem schmäleren und die wuchernde geometrische Ranke in einem breiten Randstreifen. Vielleicht erkennt mancher bei genauerem Zusehen, daß wir die Ranke mit dem Kreisblatt der Teppiche, nur voller und reicher in Malerei übersetzt vor uns haben. Die Mitte füllt ein aus „Pelten" zusammengesetztes Muster ohne Ende. — Welche Rolle die Lambrequins heute noch im Zelt der Turkmenen spielen, habe ich Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 75 f. erwähnt.

Das Nomadenzelt, das Lambrequinmotiv und der orientalische Teppich werden wohl die wissenschaftliche Forschung in Zukunft samt den zahlreichen übrigen Motiven, die mit dem Zelt zusammenhängen, viel beschäftigen. Andere Muster des mittelasiatischen Teppichs bei Le Coq Taf. 30, 36, 44, Stein, Ancient Khotan Taf. LXI, und im Pelliotschen Material. Ich gehe darauf nicht ein, weil ich durchaus nicht über den ältesten Teppich schreiben will, sondern ihn und das Zelt lediglich soweit heranziehe, als er im Gesamtaufbau dieser Arbeit von Bedeutung ist[6]. Es fällt auf, daß

1) Dabei verdient Beachtung eine Stelle bei Menander über die oströmische Gesandtschaft des Zemarchos nach dem Altai zum Großkhan Dilzabul (bei Wirth, Geschichte Sibiriens S. 55), wo das Gelage in einem Zelt aus Seidentüchern von verschiedener Farbe abgehalten wurde. Das darf wohl als Ausnahme gelten.

2) Nach Aurel Stein, Ruins of desert Cathay II Taf. 160. Vgl. Aufnahmen der Pelliot-Expedition in L'Art décoratif XII (1910) S. 55 f. Dazu Wachsberger, Stilkritische Studien S. 110 und Ostasiat. Zeitschr. IV (1916) S. 45. (Diese Zeitschrift hat mir auch entgegenkommend den Druckstock zur Verfügung gestellt.)

3) Vgl. Österreichische Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 75 f. Das seltsamste Beispiel der Verwendung des Lambrequins am Grabturm von Radkan bei Meschhed (s. Abb. 142).

4) Vgl. Grünwedel, Alt. buddh. Kultstätten S. 307.

5) Vgl. darüber Mschatta S. 288 und oben S. 14 f.

6) Vgl. übrigens auch meine Besprechung von Martin, A history of oriental carpet im Burlington Magazine XIV (1908) Nr. LXVII S. 25 ff. Auffallend ist der Farbenakkord rot-gelb, der auch in Seidenstoffen aus Ägypten (vgl. oben S. 82, Anm. 2) und in der Rankenornamentik der koptischen und in merowingischen Handschriften vorwiegt.

die geometrische Ranke, die ja auch noch den späteren Perserteppich, zum Teil naturalistisch umgebildet, füllt, im Turfan nicht im Zusammenhang mit dem durch



Abb. 136: Murtuq-Höhle 4: Deckenmalerei.

einen Mittelstern, der sich in Vierteln in den Ecken wiederholt, angedeuteten Muster ohne Ende auftritt. Diese Sonderart des Teppichs scheint nicht türkischen Ursprunges,

während die Vorliebe für die geometrische Ranke an sich mit der Bedeutung des Altai als Metallzentrum zusammenhängt. Davon gleich mehr.

Nur auf die oben Abb. 102 f. vorgeführten ungarischen Taschenbleche sei noch mit einem Wort verwiesen, weil sie auf eine textile Vorlage zu weisen scheinen. In ihrer flächenfüllenden Absicht als Muster ohne Ende auf Grund der geometrischen Ranke bzw. dem arabesken Ausranken der Palmette scheinen sie gute Beispiele der Nomadenart, wie sie textil gewiß nicht nur im Wege des Teppichs Eingang nach dem Westen und Süden gefunden hat. Man möchte sich in der Art der Taschenbleche Pferdeschabracken geformt und gemustert denken. In solchem Zusammenhang bekäme auch das Motiv des oberen Randes der Zierplatte von Szolyva Abb. 97, das ich bereits mit dem Lambrequinmotiv verglichen habe, seine Erklärung. Davon gleich mehr.

B. Metallarbeit (Nagy-Szent-Miklos). Neben den von Frauen in der Jurte geübten textilen Techniken scheint die Metallarbeit ein Hauptgebiet mittelasiatischer Kunstbetätigung gewesen zu sein. Beispiele aus dem Osten und Westen des „Goldenen Gebirges“, dem Erzlande des Altai wurden ja schon oben S. 105 f. mit den südsibirischen Bronzefunden und den Silbersachen des Kotschkartales vorgeführt. Die Türken heißen direkt „Schmiede des Altai“. Noch am Anfang des VI. Jh. n. Chr. wohnte das türkische Volk im Goldenen Gebirge und beutete dort die Bergwerke aus[1]. Ihre kriegerischen Erfolge werden nicht zuletzt den Metallpanzern und Waffen zugeschrieben[2], die sie zu schmieden wußten. Noch Dschengis Khan, der als Schmied auftritt, hält diese mongolische Überlieferung aufrecht. Man lese darüber Helmolt, Weltgeschichte II S. 154 nach. Der „goldene Berg“ blieb nach türkischem Gesetz dem obersten Khakan vorbehalten[3]. Dabei ist freilich zu beachten, daß die Türken noch ein zweites Gebirge als ihre eigentliche Heimat betrachteten, Ütüken, wohl am oberen Orchon[4]. Zwischen Altai und Ütüken liegt als Zentrum der Ursprung des Jenissei. In diesem Zusammenhange wäre nun der Nachweis wichtig, daß die südsibirische Bronzekultur in der Ausbildung, die wir in den Jenisseifunden im Museum von Minussinsk vor uns sehen, als türkisch gelten kann. Anfragen bei Ethnographen, die sich ja bis jetzt allein neben den Prähistorikern um solche Fragen bemüht haben, ergaben freilich Zustimmung. Immerhin wird zu bedenken sein, daß von Westen her die Saken, also Arier, bis an den Altai herangereicht haben dürften[5]. Es wird daher erwünscht sein, für die türkische Hypothese einige Belege zusammengestellt zu sehen.

Unter den östlichen Schatzfunden der Völkerwanderungszeit habe ich oben S. 34 f. einen ausgeschieden, der wegen des Zurücktretens der Zellenverglasung und durch

1) Parker, A thousand years of the Tartars.

2) Die beginnende Forschung über orientalische Waffen sollte mit dieser Überlieferung rechnen und vorsichtig sein, wenn sie wie Stöcklein im Münchner Jahrbuch 1914/5 S. 110 und 115 Ornamente im Rieglschen Sinne sieht und dem Ursprung nach bestimmt. Vgl. oben S. 107.

3) Vgl. Wirth, Geschichte Sibiriens S. 61.

4) Vgl. Barthold, bei Radloff, Die alttürkischen Inschriften N. F. S. 27 des Anhanges.

5) Ferner möchte ich auf eine Bemerkung von Barthold in Radloffs „Die alttürkischen Inschriften“ N. F. Anhang S. 19 verweisen, der daran erinnert, daß einst die Kirgisen, „die ursprünglich zu den arischen Völkern gehört haben“, am oberen Jenissei wohnten. Wenn aber das dabei in Betracht kommende „Land und Wasser Kögmen“ die Gegend am Fuße des Tangnu-Ola-Gebirges ist, dann sei gesagt, daß die Bronzefunde alle vom mittleren Jenissei auf russischem Gebiet stammen. Aber freilich schließt das nicht aus, daß sie auch am chinesischen Oberlauf vorkommen dürften.

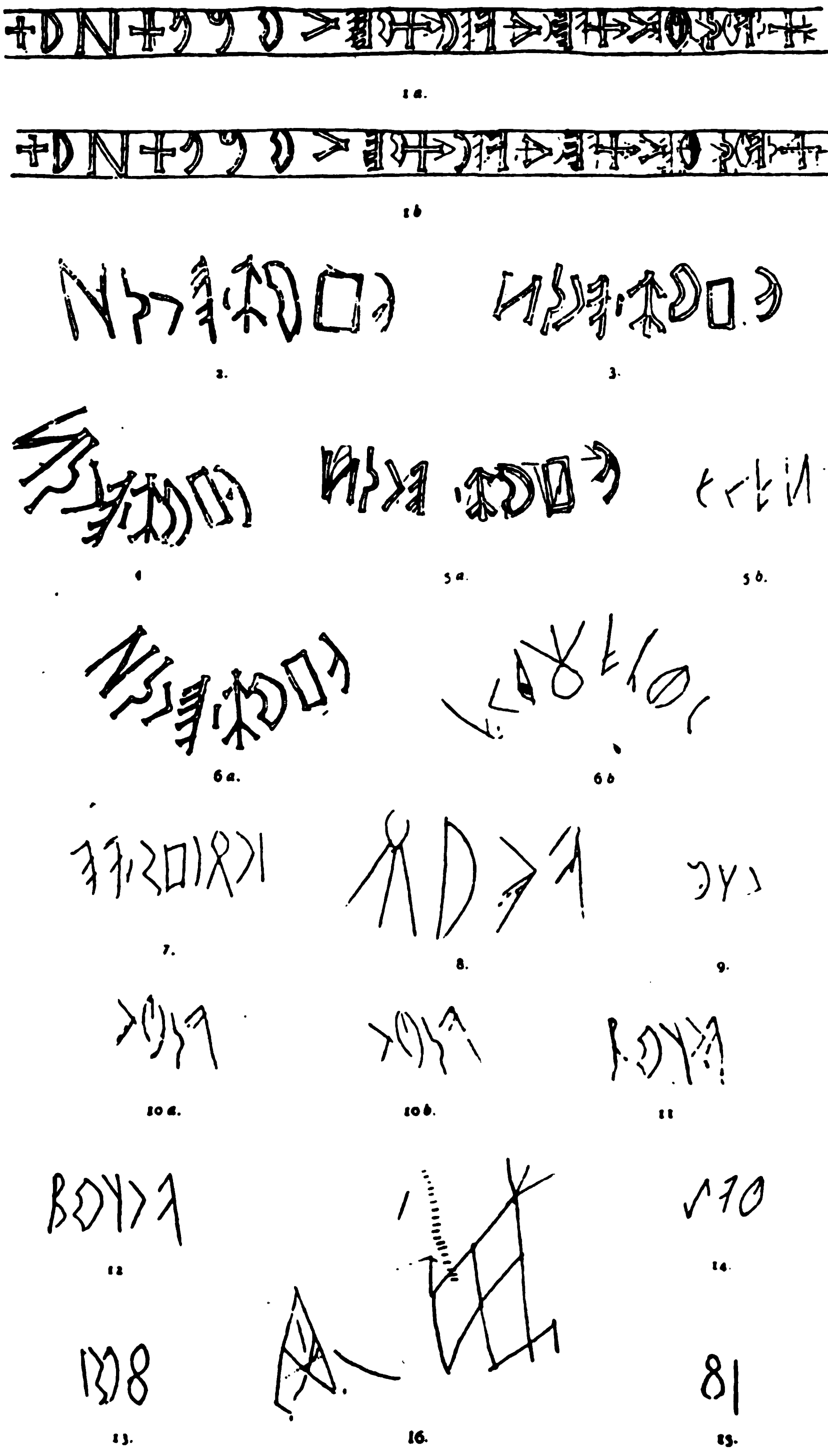


Abb. 137: Inschriften der Goldgefäße von Nagy-Szent-Miklos.

Verwendung einer anderen Art farbiger Füllungen auffällt; es ist der Schatz von Nagy-Szent-Miklos. Mag auch die Gruppe der Krüge mehr dem indo-iranischen Kreise verwandt sein, die Schalen mit dem Stab- und Tierornament (Abb. 66) scheinen doch dem Zentralasiatisch-Chinesischen näherzurücken.

Es ist daher von vornherein verlockend zu glauben, daß Supka recht haben könnte wenn er die bis jetzt nicht gelesenen „Runen" des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos für alttürkisch ansieht. Sie sind bei Hampel, Der Schatzfund S. 69 zusammengestellt (Abb. 137). Wir dachten an nabatäische Parallelen, wie sie Dussaud veröffentlicht hat. Aus der griechischen Inschrift einer Schnallenschale aber hatte ich freilich schon 1897[1] auf altbulgarischen Ursprung geschlossen, weil sie Titel und Namen enthält, die auch auf den Inschriften der aus der Kirche vor den Mauern von Pliska-Aboba stammenden Säulen vorkommen, die jetzt im Museum zu Sofia und der Vierzig-Märtyrerkirche zu Tirnowo aufbewahrt werden[2].



Abb. 138: Wien, Hofmuseum, Nagy-Szent-Miklosschatz: Boden der Buela-Butaul-Schale.

Die Inschrift der Schale (Abb. 138) lautet: + ΒΟΥΗΛΑ · ΖΟΑΠΑΝ · ΤΕϹΗ · ΔΥΓΕΤΟΙΓΗ · ΒΟΥΤΑΟΥΛ · ΖΩΑΠΑΝ · ΤΑΓΡΟΓΗ · ΗΤΖΙΓΗ · ΤΑΙϹΗ.

Die beiden Säuleninschriften beginnen: *Κάνα(ς) υβιγι Ὀμουρτάγ* und *Κάνες υβυγη Μαλαμήρ. Τζέπα βοχοτὸρ βοηλᾶ κουλουβρος ἦτον κτλ.* Das in der ersten Säuleninschrift hinter *κάνας* stehende *υβιγι* erinnert an die auf der Schale nach *ζοαπαν* stehenden Worte, welche alle auf *γη* endigen. Keil[3] hatte sie für homogen und zwar für Titelbezeichnungen angesehen. Für *υβιγι*, das auch in der Form *υβηγη* oder *υβυγη* vorkommt[4], schlägt der Herausgeber der Inschrift vor, es dem kumanisch-türkischen öweghii, öwghii „erhaben, gepriesen" entsprechend anzusehen. In der zweiten Säuleninschrift steht neben demselben *υβυγη* anscheinend auch noch das zweite auf unserer Schale vorkommende Wort *βουηλα* = *βοηλα*, das der Herausgeber wie Kondakov[5] auf das altslavische boljárin, Plural boljáre deutet, das als Ausdruck für den höheren bulgarischen Adel auch aus den byzantinischen Quellen des 9. bis 11. Jahrhunderts wohl bekannt sei. G. v. Nagy hatte diese Richtung der Deutung schon 1896 aufgenommen. Doch war mir seine ungarische Schrift 1897 nicht bekannt. Er schloß auf einen awarisch-bulgarischen Khan als Besitzer.

War also soweit Datierung und ethnische Zuweisung in die Wege geleitet[6], so kommen jetzt die Inschriften dazu, die Abb. 137 vereinigt zeigt. Supka macht den

---

1) Byzantinische Zeitschrift VI S. 585 f.

2) Vgl. die Publikation des russ. archäol. Instituts über Pliska-Aboba und Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn XIX (1896) S. 237 f.

3) Repertorium f. Kunstwiss. XI S. 256 f.

4) Arch.-epigr. Mitt. XVII S. 149 Nr. 72 und CIG IV n. 8691 b.

5) Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 39.

6) Immerhin ist zu beachten: Kanita heißt ein Sake in Südrußland (Justi, Iran. Namenbuch S. 155) und einer im Rigweda (666 — VIII, 46). Darin ist ita Endung. Malamir erinnert an gotisch Walamir (vgl. auch Bowila), O-murta-g an den *Μουρδαγος* in Olbia (Justi a. a. O. S. 218).

Versuch auf Grund der von Nagy unternommenen mittelasiatischen Vergleiche weiterzubauen [1]. Die Voraussetzung des Versuches bildet die Annahme, daß die einzelnen Schriftzeichen gegenüber den mongolischen [2] a) eine epigraphische Vorstufe, b) eine Abwandlung von der dortigen lapidaren bis zu der handschriftlichen Technik des Schatzes und endlich c) eine Adaptierung der lapidaren Brāhmī-Lettern der Zeit um Chr. Geb. für die alttürkische Phonetik bedeuten. Dieses Vorgehen ergab eine Lesart, der zufolge sich die Aufschriften inhaltlich in zweierlei Gruppen teilen. Die erste (Nr. 14, 13, 12, 11, 8, 6b, 7, 9, 5b, 15), in technischer Beziehung ganz primitive, flüchtig hingeworfene Gruppe von Bodeneinritzungen birgt Worte, die flüchtige Bemerkungen eines Goldschmiedes — entweder des Verfertigers oder Ausbesserers des Schatzes — darstellen. Dieselbe Gruppe (Nr. 10a, 10b und die Vorschrift auf 16) mit technisch klarer gefaßten, doch noch immer in der leichten Ritztechnik eingegrabenen Wortfolgen gibt dann auch solche Aufschriften, die später durch den Graveurstichel endgültig ausgeführt werden sollten. Früher las Supka in dieser Gruppe den Namen einer Verlobten Kulai-khan, Tochter Ülgens. Die zweite Gruppe (Nr. 1 bis 5a, 6a), in deren Art und Weise offensichtlich baktrisch-griechische Einflüsse zu erkennen sind — sie stehen technisch der griechischen Inschrift der Taufschale, sowie der türkischen Inschrift der Buela-Butaul-Schale des Schatzes nahe —, sind endgültig ausgeführte, lapidar eingegrabene Inschriften. Es ist dies erstens die (abgesehen von ganz unwichtigen Varianten) stereotyp fünfmal wiederkehrende Namensformel des Inhabers, der Lesung folgend „Yduk (Fürst) Tai-peg", zweitens eine Opferformel (Nr. 1a und 1b): „Kudahu Kungan Kojgan Öi" = der Fürst lobpreist mit dieser Schale.

Ich führe die Ergebnisse des Lesung Supkas an, ohne ihnen in diesem Buche mehr zu entnehmen, als daß die Inschriften alttürkische seien [3]. Supka selbst legt auf dieses Ergebnis das Hauptgewicht und sieht wegen der Vokalisation Abweichungen der Lesung und Deutung voraus. Der alttürkische Dialekt, in dem die auf die Verfertigung des Schatzes selbst bezüglichen Inschriften verfaßt seien, wäre heute durchgehends in den südöstlichen Gebieten des zentralasiatischen Türkentums: im Uigurischen, Teleutischen und Ostturkestanischen, folglich durchwegs an den Abhängen des Altai zu finden. Auch für mich wäre nur diese allgemeinste Feststellung wichtig. Zeitlich würde ich daraufhin gern um Jahrhunderte in der Datierung hinaufgehen. Doch das sind Fragen, die erst behandelt werden können, wenn die Grundfragen, die in diesem Buche aufgeworfen werden, sich zur Anerkennung durchgesetzt haben und Kunsthistoriker durch Expeditionen wie Ausgrabungen nach dem Gebiete der Nomaden und Nordvölker mehr Material herbeigeschafft haben. Vorläufig wird man sich zum Vergleiche halten können an Silbergefäße aus den Gouvernements Wjatka, Tomsk und Sibirien überhaupt, die Smirnov, Östliches Silber Tafel XCII zusammen-

1) Arch. Ertesitö 1915 und Monatshefte für Kunstwiss. IX (1916) S. 13 f.

2) Davon am Schlusse des Buches. Das Folgende ist von Dr. Supka selbst richtig gestellt.

3) Von anderer Seite werden sie ebenfalls als solche anerkannt, aber anders gelesen. Vgl. z. B. Mesjaros in der „Ethnographie" I, 1915 und in der gleichen ung. Zeitschrift die Antwort darauf von Sebestyén. Mesjaros hält die Inschriften für das älteste türkische Schriftdenkmal, älter als die Stelen an Jenissei, Orchon und Selenga, von denen unten zu sprechen sein wird; er datiert sie etwa aus dem V/VI. Jh. Vgl. auch v. Karabacek, Anzeiger der phil.-hist. Kl. d. Ak. d. Wiss. in Wien, 1916, S. 9f.

gestellt hat und die ziemlich genau die gleichen in Haarstrichen eingeritzten Inschriften auf dem Außenboden zeigen, wie die erste Gruppe von Nagy-Szent-Miklos. Melioransky, der sie bearbeitet hat[1], setzt Nr. 168 ins VIII/IX. Jh. Wichtig ist, daß dieser silberne Henkelkrug als Kaufgeschenk für die Braut an die Verwandten verschenkt wurde, also bei der Werbung Verwendung fand, wie Supka zuerst auch auf dem ungarischen Schatze las. Nr. 170 frühestens aus dem VII. Jh. zeigt einen Stempel und zwei Namen, wohl des Besitzers. Auf 169 liest Melioransky den Namen der Stadt Legucen in der Mongolei oder eine Preisangabe. Interessant sind dann auch die Silbergefäße vom Jenissei und Altai bei Smirnow Nr. 181—193, 199—219 und 318, die entweder henkellose Krüge mit Ringfuß und Schulterleiste, aber ohne sonstigen Schmuck, oder Pokale von der Art derjenigen aus Poltawa sind (vgl. oben S. 50) mit halb chinesischen Arabesken sowohl von der geritzten Art (wie sie im Nagy-Szent-Miklos-Schatz am Fuße der Gefäße Nr. 6 und 7 vorkommen, die oben Abb. 59 gegeben sind), wie von der plastischen Art auf gerauhtem Grunde. Vgl. auch Smirnov Nr. 110, 112/3 aus Wjatka. Wird also durch diesen Vergleich mit sibirischen Silbersachen bestätigt, was schon die Inschriften zu lehren scheinen, so spricht vor allem auch das Ornament aus Kreisstäben, von dem oben S. 129 als einem auch in China nachweisbaren, die Rede war, für die engen Beziehungen des Schatzes zum sakisch-türkischen Kunstkreise. Freilich entsteht dabei eine Schwierigkeit. Die Buela-Butaul-Schale (Abb. 138) zeigt auf dem Boden innen, ganz aus Kreisstäben zusammengesetzt, (wie Abb. 122 f.) ein Kreuz[2]; da ein solches auch am Anfang der Inschrift steht, so kann an dem christlichen Charakter dieses Stückes nicht gezweifelt werden. Von den sog. Taufschalen wird noch zu reden sein; auch sie bestätigen den christlichen Einschlag. Doch stammen auch die verwandten altbulgarischen Säuleninschriften aus einer christlichen Kirche. Man wird also annehmen müssen, daß sakische oder türkische Handwerker für zum Christentum Übergetretene arbeiteten; sie haben dabei kaum etwas von ihrer asiatischen Eigenart aufgegeben.

Als ein besonders gutes Beispiel dieser auf die Kreisstäbchen gestellten Ornamentik sei hier (Abb. 139) noch eine der beiden Goldpfannen mit verziertem Stiel (Hampel Nr. 15 u. 16) abgebildet. In der Mitte des geriefelten Bodens der Drache wie auf der Dose Abb. 122, umgeben von dem gedrehten Wulst, der oben S. 3 auch auf dem Goldpokal aus Albanien beobachtet wurde. Am Rande die gleiche Stäbchenpalmette, die schon auf der Schale mit Tierkampf Abb. 66 vorgeführt worden ist. Das wertvollste Muster aber weist die Füllung des gewellten Griffes auf: oben drei T-förmige Stäbchenranken übereinander und unten um ein mittleres Kandelabermotiv[3] zwei symmetrische Einrollungen, alles so durchaus beschränkt auf das Motiv des Kreislappens, daß trotz der fast rokokoartigen Behandlung der flächenfüllenden Motive doch kein Zweifel an der Zugehörigkeit zum alttürkischen Kunstkreise, wie ihn die Messer vom Jenissei zuerst anzunehmen forderten, entstehen kann.

Auf dem Schatz von Nagy-Szent-Miklos begegnet die geometrische Ranke sowohl im Schrägschnitt (vgl. oberen Rand von Abb. 60 und 64) wie als Stäbchen-

1) Vgl. Byz. Zeitschrift XVIII S. 678.

2) Mschatta S. 319 erscheint im Mittelmedaillon von Abb. 93 ebenfalls ein Kreuz dieser Art — aber ohne christliche Bedeutung.

3) Vgl. dafür Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur VII (1916) S. 77.

ranke mit im Tiefendunkel eingeschlagenen Strichpunktornamenten (Abb. 66). Auf den Teppichen mit der geometrischen Ranke aus dem Turfan ist die Zusammensetzung aus Stäbchen bezeichnend. Man möchte daher glauben, daß ihre Einführung nur im Gebiet des Altai bezw. Ütüken zusammen mit der in der Metalltechnik da-



Abb. 139: Wien, Kunsthist. Hofmuseum, Schatz von Nagy-Szent-Miklos: Goldpfanne.

für entstandenen Vorliebe erklärbar sei. Eine textile Ornamentik von vornherein ist das nicht. Dagegen scheint ein Motiv der Krüge von Nagy-Szent-Miklos nur als Behang mit Fransen oder in Leder erklärlich.

C. Das Zattel-(Lambrequins-)Motiv. Es wird jetzt kaum noch verwunderlich erscheinen, wenn wir in den vorhergehenden Abschnitten immer wieder auf Hochasien und Kunstkreise hinweisen konnten, die sich mit dem zentralasiatischen berühren, wie

China, Indien und Persien. Hier sei noch im besonderen eingegangen auf das seit Beginn der Forschung über den Schatz von S. Miklos zum Steckenpferde der Kunstforschung gewordene „Zangenornament“, von dem schon oben S. 55 die Rede war (Abb. 60). Es hängt vom Halswulst des Kruges herab in einer Reihe dreieckiger im Schrägschnitt zu einem Mittelgrad ansteigender Zatteln, die da wo sie zusammenstoßen durch einen Kreispunkt verbunden sind. Hampel (Der Goldfund S. 95) leitet das Motiv ab von dem Blattüberfall auf den anderen Krügen und meint, der Goldschmied des Kruges mit dem „Zangenornament“ habe die ursprüngliche Bestimmung nicht mehr gekannt, was kaum glaublich ist, da die Krüge ja einheitlich entstanden scheinen. Die Sache gewann an Interesse, da das gleiche Ornament auch am Theodorichsgrabe, an einem Panzer mit Zellenverglasung ebenfalls in Ravenna und zahlreichen germanischen Altsachen in Bronze[1] nachweisbar ist. Die einen rieten auf eine Verballhornung des lesbischen Kymas, andere auf eine Herübernahme aus der altgermanischen Holztechnik usw. Zuletzt hat gar M. Händel in einer mühsamen Dissertation das „Scheibendreieck“ auf einen uralten Sonnenkult zurückführen wollen[2]. Bleiben wir bei der Form, die das Ornament auf dem Kruge von Nagy-Szent-Miklos hat, so scheint auch dafür ein chinesisches Beispiel näher zu liegen als alle übrigen. Abb. 140 zeigt einen Porzellankessel (Ting) von 23 cm Höhe und 28 cm Dm., den ich im Besitze von G. D. Hornblower in Kairo fand. Er ist mit Ornamenten in brauner Glasur übersponnen. Die Metallhenkel sind verloren. Man sieht zwei gehörnte Drachen[3], die eine Tafel in die Mitte nehmen, auf der unter der Glasur eine Inschrift angebracht ist. Eine andere längere auf der Rückseite, wo zwischen den Füßen naturalistisch gebildete Rosen angebracht sind. Dieses einzigartige Denkmal setzt sein Besitzer, ein guter Kenner chinesischer Kunst, in die Periode der Sung (960—1280)[4]. Uns interessiert vor allem der obere Rand des Gefäßes. Dort sehen wir die Reihe der hängenden Dreiecke und auf ihnen kreisrunde Bossen mit einem Punkt darauf[5]. Das ist, sobald die Form in die Ebene übertragen wird, das „Zangenmuster“. So besteht also auch bei diesem Motiv die Möglichkeit, daß es wieder nicht aus dem westlichen, sondern aus dem mittel- bezw. ostasiatischen Gestaltenbereiche zu erklären sei[6]. Auch dürfte zu überlegen sein, ob nicht das in Samarra so beliebte[7] und verkehrt auch in der Moschee des Ibn Tulun[8] in Kairo durchweg als obere Abgrenzung der Wand

1) Vgl. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen Abb. 15 und 81.

2) Untersuchungen über den Ursprung des Zangenfrieses 1913.

3) Man vergleiche damit das gehörnte Flügeltier auf dem Taschenschild von Bezded Abb. 98 und die sonst übliche Verwendung des chinesischen Drachen im islamischen Westen („Amida“ S. 83 f.).

4) Was nach Bachell, L'art chinois S. 201 f. doch wohl zu früh ist. Für das frühe Vorkommen des Drachen, vgl. übrigens Amida S. 126f. und 353 und die Stele von Singan Fu vom J. 781 (Monatshefte f. Kunstwiss. VIII 1915 S. 358), sowie dem alttürkischen Grabstein des Kül Tegin vom J. 731 bei Radloff, Atlas der Altertümer der Mongolei Taf. XI, 1. Vgl. ebenda Taf. XXX.

5) Das Ornament kehrt am Bauche, von den Drachen verdeckt, nochmals wieder.

6) Man vergleiche damit auch die herabhängenden Zacken in Dreieckform mit den beiden Streifen auf den ältesten chinesischen Bronzegefäßen, auf die ich S. 114f. aufmerksam machte. Näheres darüber bei v. Hoerschelmann, Entwicklung der altchinesischen Ornamentik S. 10. Die Chinesen bezeichnen diese Schmuckform als Zikade. Vgl. oben S. 138.

7) Vgl. Viollet, Fouilles à Samarra (1911) Tafel VIII und XVII. Herzfeld, Vorl. Bericht S. 23.

8) Vgl. Mschatta S. 346 und v. Berchem, CIA Tafel XIV.

verwendete Streifenmuster von Scheibe und Rundlappen[1] darauf zurückgehen könnte.

Frage ich nun nach dem Ursprunge des Gestaltmotivs, so liegt wegen des Ortes der Anbringung und der hängenden Wirkung nahe, an ein Gebiet zu denken, das oben bereits berührt wurde, das Zelt und die Lambrequins im besonderen. Ich habe



Abb. 140: Kairo, Sammlung Hornblower: Porzellankessel (Ting).

von diesen „Zatteln" Abb. 126 und 135 Beispiele gegeben. Man sieht am äußersten Rande der Deckenornamente die Folge hängender Dreiecke[2] und auf jedem Dreieck eine Rosette. Hier ist das ursprüngliche Gestaltmotiv schon stark in Form gebracht. Doch begegnen in den Malereien des Turfan auch ganz reale Nachbil-

1) Vgl. übrigens Viollet a. a. O. Taf. XVII, 1 und VII.

2) Solche auch häufig auf südsibirischen Bronzen. Vgl. Martin a. a. O. (s. S. 162, Anm. 6) passim.

dungen des Lambrequins. Ein Beispiel hat Grünwedel in seinem Idikutschari-Bericht abgebildet[1], das ich Abb. 141 wiederhole. Dort sieht man unten geraffte Stoffstreifen, an die Schellen genäht sind. Sie bilden nicht die eigentlichen Zatteln, die darüber in den bezeichnenden Dreiecken erscheinen. Zatteln oder Lambrequins sind Streifen, die am Äußern (und im Innern?) des Zeltes die Fuge der aufstrebenden und deckenden Teile schließen. Sie sind öfter eine Bortenwirkerei (Posa- oder Passementerie) mit Klapperblechen oder bisweilen vielleicht in Leder gearbeitet und gewöhnlich vom Vorhang getrennt verwendet. Man sehe daraufhin die Tafeln bei Chavannes CXXXIX—CLVII aus Jun-kang nach.



Abb. 141: Sengyma'uz, Höhle: Deckenborte der Wandmalerei.

Es ist nicht unmöglich, daß die ursprünglich für das Altaierzelt charakteristische Form des Lambrequins auch in die Architektur Eingang gefunden hat. Abb. 142 zeigt eine Aufnahme von E. Diez nach dem Turm von Radkan bei Kutschan, einem Seldschukendenkmal etwa des XII. Jh. in Chorasan. Man sieht dort unter dem pyramidalen Dach zunächst Reste der arabischen Inschrift, dann beginnen jene vertikalen Wülste, die den ganzen Bau gleichmäßig umgeben und am oberen Ende überdeckt sind von jenem Motiv, das ich hier bespreche. Es ist, möchte man glauben, das Lambrequin, das nicht einfach dreieckig, sondern geschweift mit angehängten Kreisen gestaltet ist. Die Sache gewönne an Wahrscheinlichkeit, wenn sich nachweisen ließe, daß diese Türme Grabtürme sind und die Mongolen einst ihre Toten in Zelten beizusetzen liebten[2]. Das Lambrequin würde dann die Fuge decken, wo die Zeltstangen und die Decke (Abb. 134) aufeinanderstoßen.

Ich komme hier, ohne es zu wollen, in der Deutung des Gestaltmotivs in das Fahrwasser von Semper bezw. seiner Nachfolger. Aber die Nomadenkunst Hochasiens, die Riegl öfter übersehen hat, bietet dazu einen gerechten Anlaß, der freilich, wenn man alles und jedes auf Ägypten und Hellas zurückführt und hinter dem Euphrat und Tigris eine wissenschaftliche Mauer zieht, nie zur Geltung kommen konnte. Nun sie fällt, wird manches nachzuprüfen sein. So z. B. die Frage nach dem Ursprung des „Blättersturzes" am Halse der Krüge von Nagy-Szent-Miklos, an der Stelle, wo wir auch den „Zangenfries" auftreten sahen, den die Goten nach Westen trugen. Man betrachte daraufhin oben Abb. 59 und 65 und wird vielleicht finden,

1) Abh. d. philos.-philol. Kl. der bayr. Ak. d. Wiss. XXIV (1909) Taf. XXIII. Danach Abb. 141.
2) Vgl. darüber Diez in dem Chorasan-Reisewerke meines Instituts.

daß die Fiederung der Ränder für den textilen Ursprung des Motivs als „Fransen“ ebenso spricht wie das Kreismuster ohne Ende, das den Bauch der Gefäße schmückt. Auch die Reiherlandschaft ist auf den Palmettenstoffen zu finden[1]. Das Lambrequin scheint mit dem chinesischen Porzellan auch auf das Abendland übergegriffen zu haben. Es kommt an der Stelle, an der wir es an den Krügen von Nagy-Szent-Miklos sehen, auch noch auf Meißner Porzellanen vor[2].

Ich kehre nun wieder zu dem Leitmotiv dieses Buches, der geometrischen Ranke zurück, von der oben S. 128 gesagt wurde, daß sie ihren Ursprung in Hochasien haben könnte. Abb. 141 nach einer gewissenhaften Zeichnung von Grünwedel, bietet klare Aus-

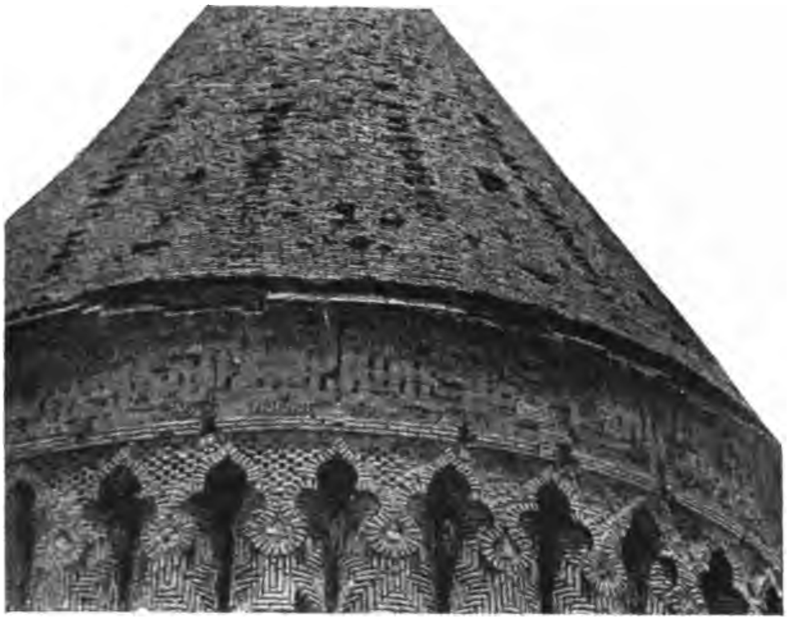


Abb. 142: Radkan, Seldschukischer Grabturm: Zattel-(Lambrequins-)Fries.

kunft darüber, wie eine solche Ranke ohne ausgesprochen griechischen Einfluß aussieht. Man versuche darin etwas Pflanzliches oder auch nur die reine Palmette nachzuweisen, d. h. sie von der Mittelmeerkunst abzuleiten. Sie ist der nordasiatische, auf die Spirale zurückgehende Vorläufer der Arabeske, der dem Chinesischen ebenso nahe steht, wie dem Iranischen. Vor allem ist die Verdoppelung der Lappen bezeichnend, die dann in der armenischen und byzantinischen Miniaturenmalerei eine so große Rolle spielen sollte. Die Füllungen der inneren, schmäleren Lambrequins zeigen Teile von Herz- und Spiralrosetten.

D. Der geometrische Schnörkel. Die Vorliebe Mittelasiens für die geometrische Ranke zeigt nicht nur die Wandmalerei. Auch in der arabischen Kalligraphie der Türken gibt sie noch als Ziermotiv neben den Buchstaben selbst den Ausschlag.

1) Vgl. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903) S. 158, dazu den Reiherteppich. Katalog d. Ausstellg. orient. Teppiche. Wien 1891 S. 144.

2) Vgl. Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans, passim und Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan der europ. Fabriken des 18. Jh. S. 29.

Vielleicht ist gerade darauf die Umbildung des einfachen Kufi in das Rankenkufi zurückzuführen. Kürzlich wurde auf einen ganz speziellen jüngeren Ornamentkreis hingewiesen, der den Türkvölkern wo immer sie seßhaft geschichtlich auftraten, gemeinsam ist[1]. Vor allem ist da das charakteristische einfache Herzgeflecht ausschlaggebend. Abb. 143 zeigt einen Grabstein aus Taschkend vom J. 608 d. H. (1212 n. Chr.)[2]. Wir sehen die Inschrift umrahmt von kalligraphischen Schnörkeln, die oben eine geschweifte Spitze bilden, sich dann in Bogen und Schließen um das ganze Feld herumziehen und unten in das gleiche herzförmige Schlußornament zusammenlaufen. Es rankt zu beiden Seiten ähnlich aus wie die kleinen Füllungen zwischen der 2. und 3., sowie rechts zwischen der 5. und 6. Zeile. Außerdem aber sieht man rechts am Rande eine fast chinesisch stilisierte Halbpalmette und oben als Krönung ebenfalls eine geometrische Ranke in symmetrischem Aufbau. Es kann kein Zweifel sein, daß hier im XIII. Jh. ein Kalligraph ähnlich am Werke ist, wie wir ihn schon oben S. 87 als Urheber der Rankenornamentik auf den Kairiner Grabsteinen des III. Jh. d. H., also des IX. Jh. n. Chr. zur Zeit der türkischen Tuluniden vermuteten.



Abb. 143: Taschkend, Museum: Grabstein vom J. 1212.

Karabacek hat eine ganze Masse von Beispielen dieser Art veröffentlicht, die ich hier wiedergebe, weil sie ein schöner Beleg der Beliebtheit der geometrischen Ranke bei den Türken sind[1]. Abb. 144 zeigt einige seldschukische Incipit- Explicit- und Füllungsornamente mit dem einfachen Herzgeflecht, wie sie mit leichten Variationen noch durch das ganze VII. Jh. d. H. gehen. Die geometrische Ranke zu seiten der mittleren Herzform strebt hier mehr oder minder nach abwärts. Es ist sehr bezeichnend,

1) Sitzungsberichte d. Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse 178. Bd. 5. Abt. S. 25. Da der Verfasser, v. Karabacek, seine Quellen nicht angibt, muß, wer nicht selbst auf paläographischem Gebiet arbeitet, dessen Angaben auf Treu und Glauben hinnehmen. Die Druckstöcke sind mir von der Kais. Akademie geliehen worden, wofür ich danke.

2) Nach der Aufnahme von M. Hartmann, Orientalist. Literatur-Zeitung IX (1906) zu Sp. 233.

daß die syrischen Formen der gleichen Epoche sich steil nach aufwärts richten. Abb. 145 führt ajjubidische Proben aus dem VI. Jh. d. H. vor. Es hat also türkische Lokalschulen gegeben, und wir können daher ganz gut in Ägypten ein anderes Merkmal bei Verwendung der Herzform erwarten als im Ursprungsland der ganzen Gattung im Osten. Einmal war das einfache Herzgeflecht , , oder bezeichnend, in ägyptischen Beispielen, die ich freilich nicht unmittelbar der Kalligraphie entnehmen kann, kommt die Herzform für sich allein ohne die durchgezogenen Enden sehr häufig vor. Es setzt sich dann gewöhnlich aus zwei vertikal gegeneinandergestellten Schnörkeln zusammen.

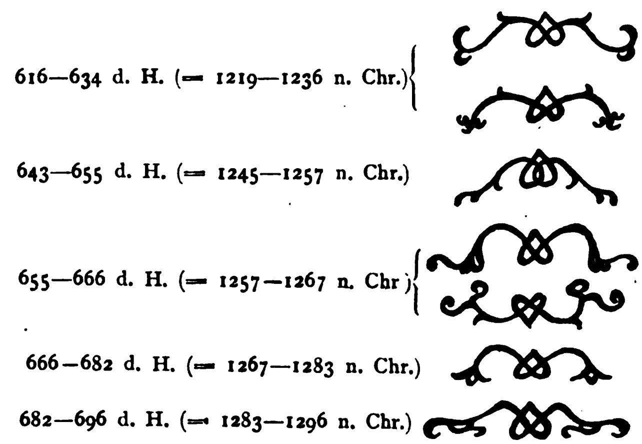
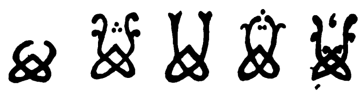


Abb. 144: Seldschukische Schriftornamente.

S. 88 f. war von der Gruppe tulunidischer Bretter mit Schnörkelornamenten im Schrägschnitt die Rede. Die Zusammenstellung zweier Schnörkel zur Herzform ist dort das weitaus beliebteste Motiv (Abb. 82 f.). Ich füge hier noch einige Beispiele hinzu, die sich wie aus der Kalligraphie in die Holztechnik übertragen ausnehmen.


Abb. 145: Syrische Abart der seldschukischen Schriftornamente.

Mit der Sammlung Herz sind, aus den Tuluniden-gräbern von Ain es-Syra stammend, zwei gleichartige Leisten in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin[1] gekommen (Abb. 146). Sie sind 1,5 cm dick und 0,104 m breit, das eine hat die volle Länge von 0,75×6 m ohne die Endfalze, das andere ist Bruchstück. Der 6 cm breite Zierstreifen


Abb. 146: Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Altarabisches geschnitztes Brett aus Kairo.

wirkt zuerst unklar; man findet aber an dem vollständigen Stücke bald heraus, daß die Motive streng symmetrisch um das mittlere herzförmige „Blatt" angeordnet sind. Die Schnörkel, die es bilden, wiederholen sich in verkehrter Stellung daneben nochmals, dann folgt ein seitliches Mittelstück, in dem zwei Schnörkel horizontal liegen. Man kann also sagen, das ganze, scheinbar so komplizirte Ornament setze sich im Grundmotiv zusammen aus je vier Schnörkeln in der Art der geometrischen Ranke,

1) Nr. 358 und 361 meines Inventars. Vgl. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie S. 164.

zwei vertikalen und zwei horizontalen. Den reichen Eindruck bringt lediglich der Schrägschnitt mit dem Wechsel von Licht und Schatten hervor und die zwischendurch eingeschobenen Füllmotive, kleine konzentrische Kreise und flaschenartige Mittellösungen. An beiden Enden wiederholt sich das mittlere Herzmotiv nochmals. In der Sammlung Herz sah ich noch drei andere Bruchstücke, eines in Abb. 147[1]. Vier Schnörkel, von denen sich zwei mehr senkrecht aufrichten, zwei mehr horizontal hinziehen, bilden am Ende eine halbe Herzform, in der Mitte ein T-förmiges Gebilde, zu dessen Seite ein typisches Füllmotiv, die Sporenblüte, wie ich es S. 91 nannte, eingeschnitten ist.



Abb. 147: Geschnitztes Brett aus der Sammlung Herz.

Ein interessantes Stück besitzt das Ägyptische Museum in Kairo (Nr. 8809)[2]. Auch hier sind vier Schnörkel genommen (Abb. 148), alle stehen vertikal, einer davon vielleicht mehr diagonal. Die dazwischen freibleibenden, schräg geschnittenen Flächen sind durch Einkerbungen, Kommaschlitze und Punkte in Herzblätter, Lotos, Efeu und eine zwiebelförmige Form verwandelt. — In den beiden Vorhöfen der Kirche el-Mu'allaka im Kasr bei Altkairo sind mehrere alte Holzschnitzereien unserer Art verbaut (Abb. 149). In 1 und 2 sind es vier mehr oder weniger eigenartig gestellte Schnörkel und Füllungen, die das Motiv bilden; einmal (unten, in Abb. 149,3) an den Seiten des Tabernakels zwei alte Bretter mit zwei Schnörkeln, die eine langgezogene Raute um einen mittleren Kreis bilden. Ein ähnliches Ornament ist aus der Sammlung Herz auf Berlin übergegangen[3]: Diagonalschnörkel, einmal mit einer großen Einrollung zusammenstoßend, das andere Mal durch zwei Vertikale, das Herzblatt bildende Schnörkel vereinigt. Dazu lange Kommaschlitze und pflanzenähnliche Einkerbungen. Doch gehört das Stück eigentlich nicht hierher. Der Herzblattschnörkel ist in 1 und 2 ebenso eingeschoben, wie in den übrigen Brettschnitzereien, die ich hier zum Vergleich mit den seldschukischen Schriftornamenten angeführt habe.



Abb. 148: Kairo, Ägyptisches Museum: Geschnitztes Brett.

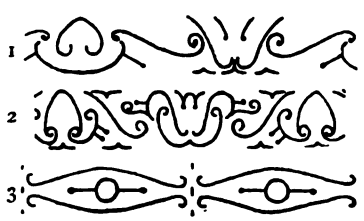


Abb. 149: Altkairo, Kasr esch-Schama'a, Mu'allakakirche: Altarabische Brettornamente.

E. Die Schnörkelbänder der Tulunmoschee in Kairo. Die Moschee des Ibn Tulun[3], von der oben wiederholt die Rede war, zeigt nicht in dem einheitlichen

1) 0,35 m lang, 0,110 m breit, 0,012 m dick.
2) Meine Abbildung nach dem Kataloge „Koptische Kunst" S. 161 Abb. 229 von Nr. 7243.
3) Vgl. oben S. 90, Abb. 85 und Riegl, Spätröm. Kunstindustrie S. 164.

Ornament der konstruktiven Hauptbogen[1], wohl aber in den zahllosen Streifenornament ender kleinen Entlastungsbogen Motive (Abb. 150/3), die genau nach dem gleichen Schema in Stuck ausgeschnitten sind wie unsere Holzornamente. Ausgangspunkt sind immer die Schnörkel, ihre Form und ihre Stellung zueinander. Die Füllung mit Einkerbungen, Kommaschlitzen, kleinen Kreisen und Rauhung vervollständigt dann ähnlich wie auf den Holzleisten das Gesamtbild. Der Stuckarbeiter tut nur — könnte es scheinen — eines nicht, er führt sein Instrument nicht schräg wie der Holzschneider, sondern fast senkrecht. Es ist jedoch bezeichnend, daß, sobald die Ornamente der Ibn Tulun in Holz ausgeführt sind, wie an den Decken der Türumrahmungen[2], sie sofort den Schrägschnitt aufweisen.

Die Erklärung liegt darin, daß die Stuckornamente vielfach übertüncht und überarbeitet wurden. Während die Holzarbeiten in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten sind, erscheint so die Wanddekoration entstellt. Auch sprach bei ihnen mit, ob sie mit Holzmodeln mechanisch oder durch Handarbeit hergestellt waren. Für uns ist entscheidend, daß den Tulunornamenten die gleichen Schnörkel zugrunde liegen, wie den Holzschnitzereien[3]. Ich stelle Abb. 147—153 einen Teil dieser Schnörkelornamente zusammen und benütze die Gelegenheit, auf dieses wertvolle Material einmal etwas ausführlicher einzugehen. Der Krieg zerstört alle Erwartungen auf eine baldige Veröffentlichung der aus Ägypten gesammelten Materialien für lange Zeit. Ich hatte mit den Herren Herz und Somers-Clarke außer den Kirchen auch noch die Veröffentlichung der Tulun- und Surjani-Ornamente durch das Comité de conservation des monuments de l'art arabe verabredet. Daraus wird nun wohl nichts werden.

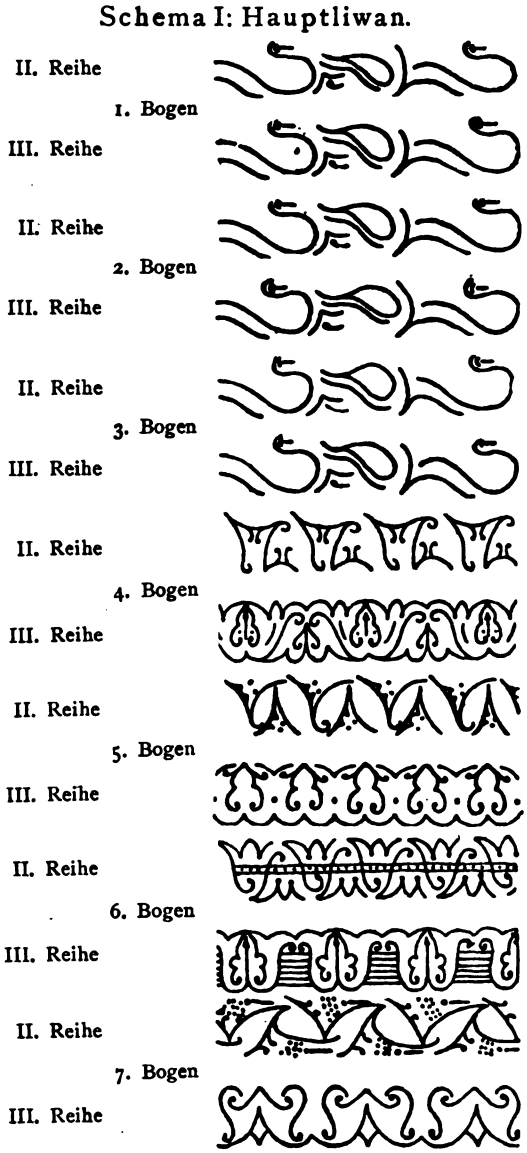


Abb. 150: Kairo, Tulun-Moschee: Schnörkelbänder.

1) Vgl. darüber Mschatta S. 346. Dazu Flury, „Der Islam" IV, S. 427 f.

2) Darüber auch oben S. 94.

3) Ein Beispiel bei Riegl, Spätröm. Kunstindustrie S. 165, mehrere besser bei Flury „Der Islam" IV, Taf. 1. Samarra erbrachte den Beweis, daß sie für Stuckarbeit mit Holzmodeln beliebt waren. Vgl. oben S. 95 f.

Im Hauptliwan sind von der ersten Reihe 12 Pfeiler nach dem Innenhofe zu eingestürzt[1]. Ich habe die Ornamente in den Pfeileröffnungen der zweiten und dritten Reihe notiert und zwar beidemale die nach der Hofseite zu[2]. Auch die Rückseiten nach den Umfassungsmauern zu haben solche Ornamente; sie stimmen mit denen der Vorderseiten nicht überein, wie ich in den Fällen III, 15, II, 16 und III, 16 aus meinen Notizen und Photogrammen feststellen konnte.

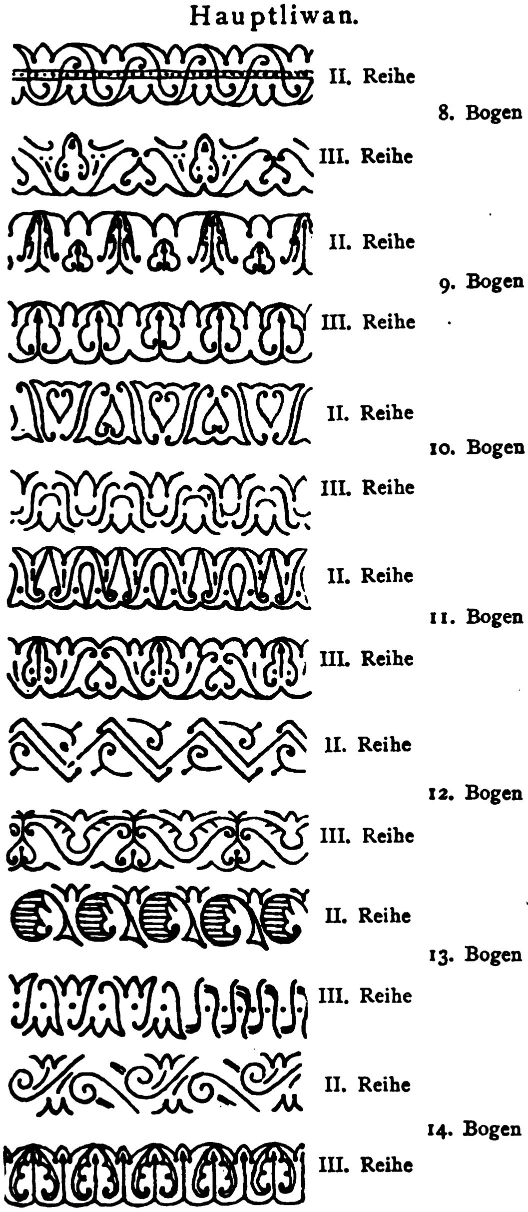


Abb. 151: Kairo, Tulun-Moschee: Schnörkelbänder.

Nach dem nebenstehenden Schema der beiden Hauptliwan-Reihen ist ein und dasselbe Ornament an den drei ersten Öffnungen angewendet; es kehrt auch an den beiden ersten Öffnungen der vierten Reihe wieder. Im übrigen aber ist ein und dasselbe Ornament, jedoch mit kleinen Varianten auf Pfeiler 6 und 8 der zweiten und 4 (8) und 11 der dritten Reihe angebracht. Sonst sind alle Streifen verschieden, so nahe sich auch einzelne immerhin stehen mögen. Übertragen wir diesen Einzelfall auf das Ganze, so würde sich ergeben, daß unter den 312 Streifen zehn Ornamente sechzigmal, zehn zwanzig und zehn dreißigmal vorkommen; es blieben dann noch immer 232 Arten.

Ich habe dann in dem zweiten Schema den Schmuck der 12 Vorderseiten der ersten Reihe der NO-Seite und Pfeiler 7—12[3] auch der zweiten Reihe abgebildet. Da kommt das selbe Ornament dreimal in der zweiten Reihe vor 7, 9, 11, im Falle 9 allerdings leicht variiert. Zieht man auch das noch von der Zahl 232 ab, so bleiben von 312 Ornamenten 212 Arten. Das ist natürlich nur sehr obenhin geschätzt, um einen Begriff von dem Reichtum an Motiven zu geben. Man vergleiche dazu Riegl, Stilfragen S. 303.

Die ersten drei gleichen Paare von Ornamenten im Hauptliwan sind reine Schnörkelornamente. Der erste wagrechte Schnörkel mit der lotrechten Aufbäumung gleicht der Linie des ziehenden Schwanes[4]; das Motiv der Fischblase dazwischen wird durch Be-

1) Vgl. den Grundriß Amida S. 325.

2) Ich zähle die Reihen vom Hofe aus nach den Umfassungswänden zu und die Pfeiler von links nach rechts, den Beschauer auf der Hofseite davorstehend gedacht. Vorn heißt also Hofseite, rückwärts die Seite nach der Umfassungsmauer zu.

3) Der Beschauer wieder im Hofe stehend und von links nach rechts zählend gedacht.

4) Vgl. meine „Bildende Kunst der Gegenwart" S. 83 nach O. Eckmann.

gleitlinien und einen Kommaschlitz ergänzt und durch das Schlußzeichen, wie wir es noch in unseren Schriftsätzen haben, übergeleitet in den nächsten Schwanenschnörkel. Faßte der Zeichner die Ausbauchung der beiden Hauptmotive zusammen, so entstand ein fortlaufendes Mäanderband, wie es I, 10 des W-liwans zeigt. Kommaschlitze und Punktierung der Innenflächen bringen passend Gegensätze hervor.

Ein reines Schnörkelornament ist auch das folgende Muster II, 4 des Hauptliwans. Zwei lotrechte Schnörkel und zwei wagerechte sind, durch zwei Paar Kommaschlitze erweitert, so gruppiert, daß eine Gruppe die Kopfstellung der andern ist. Ganz anders zusammengestellt, kehren die vier Schnörkel und Bogen wieder in dem folgenden II, 5 durch das Lotosmotiv und in II, 7 durch (Vgl. Abb. 102 vom Kotschkarschatze) Kommaschlitze und Punktierung ergänzt. Diese verwandten Motive kommen nur in Reihe II und hintereinander vor, der Stuckator gibt also einen Einfall gleich in drei ganz verschiedenen Arten. Dagegen wendete der Stuckator des NO-liwans das Motiv der Wellenlinie, das ihm dort bei I, 7 einfiel, noch zweimal, in II 10 und I 12 an, zweimal mit reinen Schnörkeln, das dritte Mal II, 10 mit der punktierten Fischblase gruppiert[1]. Vereinzelte Einfälle dieser Art sind die wie A in M gestellten Schnörkel Hauptliwan III, 7 und die Zickzacklinie mit Schnörkeln und Kommaschlitzen in II, 12 des Haupt- und die Anordnung in I, 11 des NO-liwans.

Alle übrigen Ornamente sind zweifellos ebenfalls Schnörkelgruppen, doch sind durch Zusätze die umschlossenen Flächen zur Hauptsache gemacht, so daß wir überall statt der zugrunde liegenden Schnörkelzüge Palmetten, Lotos, Blütenkelche, Herzblätter, Sporenblüten u. dgl. sehen. Am häufigsten ist das Einschneiden der Palmette in zwei herzblattartig zusammengestellte Schnörkel. Wir hatten dafür bis jetzt nur ein Beispiel in der Türfüllung Abb. 82 mit Rankenrand, wo der diagonale Schnörkelzug unten sich umsetzt in ein von ihm umschlossenes Dreiblatt. Auch in den

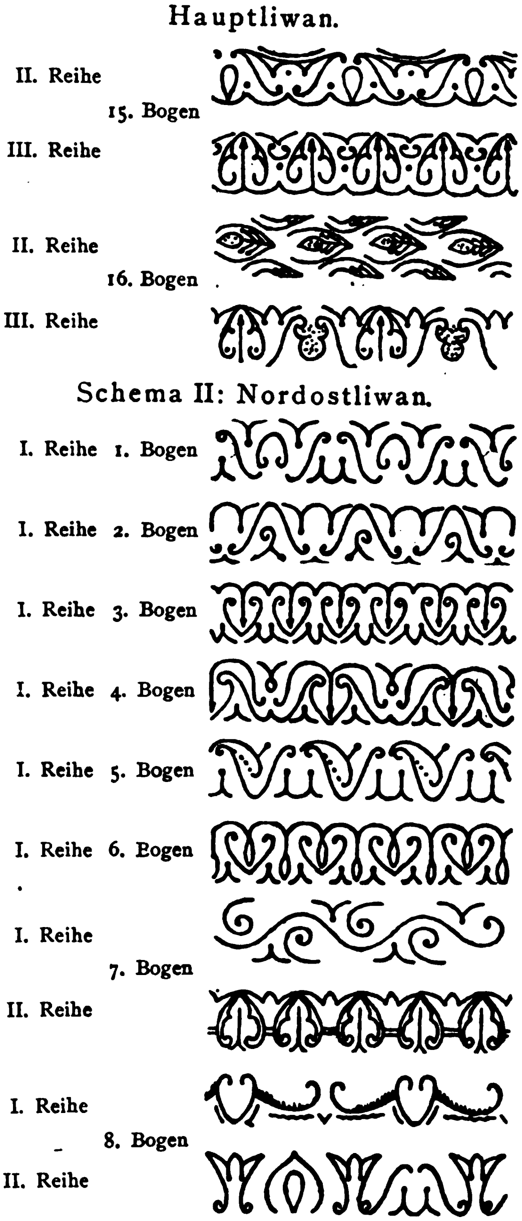


Abb. 152: Kairo, Tulun-Moschee: Schnörkelbänder.

1) Vgl. damit den der mykenischen Zeit angehörenden Becher aus Megara bei Löschke, Arch. Anzeiger 1891 S. 15 (Riegl, Stilfragen S. 121), wo dieselbe Form entstand durch die Absicht, die Einsenkung zwischen Welle und Randstreifen zu füllen.

Stuckornamenten ist die Palmette, so oft sie umschlossen ist, dreiblätterig mit einer einzigen Ausnahme Hauptliwan III, 14. In meinen Beispielen findet man nur noch ein Beispiel einer Palmette mit fünf Lappen im Hauptliwan III, 6; dort aber fehlt allein auch die Schnörkelumrahmung in Form eines Herzblattes; wir sehen die Palmetten vielmehr um die Mittelrippe zweier durch drei Bogen oben zu einem Blütenkelch umgebildeten Vertikalschnörkel erscheinen. Diese Form ist hier noch besonders durch Schraffierung der Zwischenräume herausgehoben.

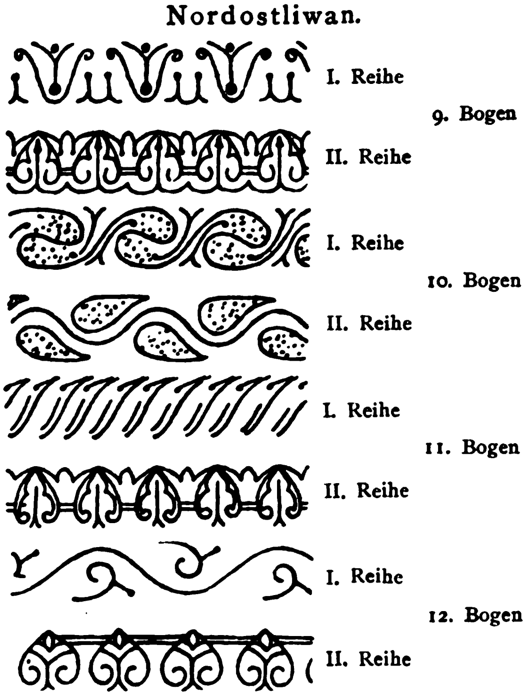


Abb. 153: Kairo, Tulun-Moschee: Schnörkelbänder.

In der Masse von Ornamenten, die dieser Reihe, sagen wir, der palmettisierten Schnörkel angehören, lassen sich je nach den Motiven, die miteinander verbunden sind, Gruppen bilden. Die reichste Art gibt Hauptliwan III, 4 und III, 11: zugrunde liegen drei Paar Vertikalschnörkel, von denen zwei Paare herzartig verbunden, das dritte so zu Seiten der mittleren auseinandergelegt ist, daß sich oben durch das Einschneiden dreier Bogen mit Kommaschlitzen das Lotos-, unten durch vier Bogen das Blütenkelchmotiv entwickelt. Der Nachdruck kommt auf die eine Herzfigur durch das Einschneiden der Palmette, die wieder mit Punkten und einem Stiele mit dreieckiger Spitze gefüllt ist, während zur Füllung des Blütenkelches unten lediglich die herzartig zusammengestellten Schnörkel dienen. Das Motiv kehrt wieder, so oft die beschriebene Schnörkelstellung den Ausgangspunkt des Schmuckes bildet, nur werden einzelne von den Füllmotiven variiert, sind also nicht das Wesentliche an diesen Ornamenten. Hauptliwan III, 8 ist statt des Lotos oben ein wagrechter Schnörkel mit zwei Punkten und einem Schlitz, III, 12 statt Palmette und Lotos ein Doppelblatt mit Kreiseinschnitt gelegt, ähnlich wie an den kleinen Kapitellen der Fenster und Pfeileröffnungen der Tulun. Hier sind auch durch je zwei Schnitte Blattlappen angedeutet und der doppelte Rand durch Einschiebung eines Mittellappens selbständig umgebildet. III, 16 ist statt des Blütenkelches ein Dreiblatt verkehrt und punktiert eingeschnitten. Man beachte, daß alle diese Motive der dritten Reihe des Hauptliwans angehören und weder in der zweiten, noch im NO-liwan vorkommen. Der Stuckator nützt also wieder den Einfall einer bestimmten Schnörkelstellung aus. In der zweiten Reihe des Hauptliwans nähert sich diesem Typus nur II, 15, wo jedoch die Füllmotive ganz abweichend sind und im NO-liwan nur I, 1; doch ist dort in die Herzblattfigur keine Palmette eingeschnitten. Das Lotosmotiv kommt, durch zwei Bogen gebildet, nicht zur Geltung und im Blütenkelch fehlt ebenfalls die Füllung, so daß der Streifen leer wirkt.

Am häufigsten finden sich wie in der türkischen Kalligraphie und den Brettern S. 175 f. die herzartig verbundenen Schnörkelpaare. Die Grundlage des Ornaments bildet ein Schnörkel in Gegenstellung und Wiederholung. Durch Einschneiden der Palmette in die Innenfläche und des „Lotos“ — eines ebenfalls geometrischen Motivs — in die Zwischenräume entsteht ein uraltes orientalisches Motiv, das durch die Schnörkel zu neuem Leben erweckt

wird. Am reinsten angewendet finden wir das Motiv im Hauptliwan III, 9, 14, und im NO-liwan II, 7, 9 und 11. Typisch (außer III, 9) und eben nur durch die zugrundeliegenden beiden Schnörkel erklärbar, ist das Ineinanderwachsen der beiden Formen, so daß der die Palmette umschließende Schnörkel, der ihre untere Einrollung bildet, zugleich den Lotosumriß zieht. Dieser Umriß wird zu selbständiger Wirkung erhoben durch das Einschneiden der drei Bogen am oberen Rande. Alles Übrige an dem Motive wechselt, je nachdem es dem Stuckator gerade in die Hand kommt. Hauptliwan III, 9 und NO-liwan II, 9 ist die Wirkung oben durch Kommaschlitze unterstützt, während das Motiv unten verbindende Bogen, die in die Palmetten Rippen mit Dreieckspitzen entsenden, abrunden. III 14 stimmt genau damit, nur ist die Palmette ausnahmsweise fünfblätterig. Am Hauptliwan kommt das Motiv noch zweimal vor, doch mit größeren Abweichungen, die das Einschneiden des Lotosmotivs am oberen Rande betreffen: III, 5 zeigt dort zwei durch kleine Schnörkel ergänzte Bogen, III, 15 ebenso zwei Bogen, die ein kleiner Doppelschnörkel auffängt. Man wird also sagen müssen, daß dem Stuckator durchaus nicht klar zu sein scheint, ein Pflanzenmotiv zu bilden, sonst könnte er es nicht durch solche Einfälle entstellen. Im NO-liwan II, 7 und 11 fehlen alle Zugaben bis auf den spitzen Schnitt der Palmettenlappen und die wieder an die Türfüllung Abb. 82 erinnernde doppelstreifige Abbindung des Lotos, die auch II, 9 wiederkehrt, das sonst Hauptliwan III 9 entspricht.

Bei der Verbindung von Lotos und Palmette sind die Vertikalschnörkel so zusammengestellt, daß sich ihre Einrollungen nach innen einander zuwenden. Zwei Vertikalschnörkel können auch so verbunden sein, daß sich ihre Einrollungen nach außen und voneinander abwenden. Das war schon Hauptliwan III, 12 der Fall, das wir bereits in einer Gruppe besprochen haben, in der diese Art Schnörkelstellung getrennt neben der herzartigen vorkommt. Es findet sich auch sehr reich ausgebildet Hauptliwan II, 11: oben sind, durch Dreieckslinien getrennt, zwei Lotosmotive geschnitten, unten besteht die Füllung aus Schnörkelblasen mit Punkten und Bogenabschluß. Eine besondere Vorliebe für die hier zugrunde liegende Schnörkelstellung hat der Stuckator der ersten Reihe des NO-liwans. I, 2 ergänzt er diesen Schnörkelzug oben zum Blütenkelch, unten füllt er ihn mit Querschnörkeln und Kommaschlitzen. I, 5 stellt er den Schnörkelzug mit der Spitze nach unten und füllt ihn wieder mit dem Blütenkelchmotiv und auf der Gegenseite mit einem besonders eigenartigen Schnörkel und dem Kommaschlitz. I, 9 stimmt damit bis auf die Füllung der Gegenseite: wir sehen das Motiv der kleinen Kapitelle der Tulun (zwei Blätter mit dem Kreis unten) eingeschnitten. Derselbe Stuckator liebt auch die einfach herzförmige Zusammenstellung zweier kleinerer Schnörkel, die er oben und unten durch Bogen ergänzt. So NO-liwan I, 3, wo die Bogen oben Rippen mit Dreieckspitze in die umgekehrten Herzformen entsenden, während unten das Lotosmotiv eingeschnitten ist. In I, 6 begegnen wir einem eigenartigen Einfalle: die oberen Bogen entsenden Lanzetten in die Herzformen sowohl, wie in die lotosartigen Einschnitte unten. In I, 8 sind die weit auseinanderstehenden Herzformen durch paarweise gruppierte Horizontalschnörkel verbunden. Auch I, 4 wird man hierherrechnen dürfen; die Herzschnörkel sind da verknüpft durch zwei auseinandergelegte Vertikalschnörkel, in die oben wieder wie Hauptliwan III, 12 und NO-liwan I, 9 das Motiv der kleinen Säulenkapitelle der Tulun, etwas variiert, unten Lotos eingeschnitten ist.

Es bleiben einige Muster, die vereinzelt vorkommen. So Hauptliwan II, 9, wo zwei Vertikalschnörkel derart auseinandergesprengt sind, daß unten ein Herzschnörkelpaar mit eingeschnittener Palmette Platz findet, während eine andere gestielte Palmette den Zwischenraum zwischen den Schnörkeln füllt und oben das Blütenkelchmotiv eingeschnitten ist. In II, 10 sind dieselben Steilschnörkel paarweise parallel gestellt und in die Zwischenräume

ein doppelter Lotos durch Herzschnörkel gefüllt geschnitten. III, 10 zeigt Vertikalschnörkel als abgesetzte Wellenlinie gereiht, die Zwischenräume durch das Blütenkelchmotiv gefüllt. Weniger glücklich sind NO-liwan II, 8 und 12 ausgefallen.

Der Stuckator der zweiten Reihe des Hauptliwans wendet zweimal auch Horizontalschnörkel mit absonderlichen Motiven an, die freilich schwer unterzubringen waren. In II, 13 baucht er den Schnörkel so aus, daß in der Höhlung das Profil einer Halbpalmette, durch Schraffierung besonders hervorgehoben, Platz findet. Oben schneidet er das Lotosmotiv ein. Gleich darauı II, 14 füllt er die Horizontalschnörkelfolge überhaupt nur mit dem Lotosmotiv und Schlitzen.

Überblicken wir die ganze scheinbar so bunte Reihe der Motive an den Stuckrändern der Pfeileröffnungen der Tulun, so muß gesagt werden, daß, sobald erst einmal das zugrunde liegende Element der Schnörkelstellung erkannt ist, sich der ganze Reichtum auf wenige Gruppen einschränkt. Führend sind jedenfalls diese Schnörkelzüge, nicht die uns — deren Auge an der Antike und ihren Abkömmlingen gebildet ist — zuerst und ausschließlich fesselnden Innenflächen mit ihren „antiken" Formen von Palmette und Lotos. Wenn wir auch hier wieder vergleichend zurückblicken, so ist unzweifelhaft, daß die Ornamente an den Pfeileröffnungen sich durchaus an die der Holztüren anschließen. Auch dort waren die Schnörkelzüge maßgebend, in der Mehrzahl sogar ausschließlich vorhanden. In unseren Stuckornamenten zeigt sich die gleiche Neigung zu scheinbar antikisierenden Füllmotiven, die Riegl, Stilfragen S. 303 f. im Anschluß an Prisse d'Avennes (L'art arabe Taf. 44) verleiteten, überall vegetabilische Formen zu sehen. In dieser Richtung ist von Bedeutung Hauptliwan II, 16, die Anwendung derselben Zweige, die wir in den Zwickeln neben dem Spitzbogen des Grabsteins 32[1] finden können, ebenso aber auch in Chargird, Sängbäst und am Grabe des Mahmud von Ghasna (S. 125 f. Vgl. S. 175 f.). Nur sind sie in der Tulun von Schnörkeln umfaßt und in die Form eines fortlaufenden Streifen- oder Musters ohne Ende gebracht. Man überlege an dieser Stelle Riegls im Anschluß an die Tulun-Ornamente (S. 306) aufgestellte These: „Die Saracenen haben eben konsequent und entschieden fortgebildet, was sie im Keime und zum Teil schon im Aufsprossen von den antiken Kulturvölkern übernommen haben: auch unter diesem Hinblick erscheint der Unterschied zwischen spätantiker und saracenischer Ornamentik als ein gradueller, nicht als ein habitueller".

Die einzelnen Füllmotive sind fast alle schon von den Holztüren her bekannt, so die herzblattartige Zusammenstellung von den Türfüllungen Abb. 82 f., besonders ausgeprägt auf den Brettern in Abb. 143 f., Lotos und Blütenkelch in Abb. 145, die Kommaschlitze sehr häufig, besonders in Abb. 84 und Abb. 85. Bemerkenswert ist, daß auch die an den Türfüllungen Abb. 86 f. gebrauchte Form, die ich S. 91 die Sporenblüte genannt habe, in unseren Stuckornamenten und zwar gereiht vorkommt Hauptliwan II, 6 und 8, wobei die Vertikalschnörkel so aufeinander folgen, daß der eine immer die Umkehr des andern bildet. Quer durch das Ganze zieht sich ein Punktband, ähnlich dem, welches auf der Holztür Abb. 87 unten den Schild abbindet[2]. Das Sporenblütenmotiv liegt auch Hauptliwan III, 13 zugrunde; doch hat es statt der Abbindung nur einen Punkt. An einzelnen Stellen des Bogens verschwinden die vegetabilischen Einschnitte oben, und dann wird aus dem Ornament eine einfache Schnörkelfolge, wie etwa NO-liwan I, 11.

Nach alldem muß man sagen, daß diese Reihen von Stuckornamenten parallel gehen mit den Holzornamenten der Türen, die häufige Anwendung der Palmette sie der Gruppe der Grabsteine nähert und sie vor allem mit den Brettern, die ich oben S. 175 wegen des zentralen Herzmotivs der Schnörkel vorgeführt habe, zusammengehören. Nun erinnere man

---

1) Nr. 32 nach Der Islam II S. 321.

2) Vgl. das gleiche Motiv an der Tür des Mahmud von Ghasna (vgl. S. 206 f.).

sich, daß der Schöpfer der Moschee, an der sich die Stuckornamente finden, der Türke Ahmed ibn Tulun (868—883) war. Es dürfte also auch von dieser Seite her berechtigt sein anzunehmen, daß Türken zur Ausbreitung der Schnörkelornamentik beitrugen.

F. Der Nomadenweg. Wir gingen oben S. 155 f. aus von allerhand Belegen dafür, daß die geometrische Ranke ein bei den Türkvölkern beliebtes Ornamentmotiv war. Die Bretter aus Kairo lieferten für diese Art weitere Belege und die Stuckornamente der Moschee des ibn Tulun gaben die Datierung dafür. Diese stellen sich weit älter als die Belege aus dem Gebiete der Kalligraphie, wobei es eine nicht unwichtige Bestätigung meiner Herleitung der geometrischen Ranke aus Hochasien ist, daß die Tuluniden (868—905) die erste selbständige türkische Dynastie im Bereiche des Islam waren. Die oben gegebenen kalligraphischen Beispiele liefern den Beleg für ein beachtenswertes Mittel der Übertragung von Motiven aus Transoxanien nach dem Westen: die Kalligraphie.



Abb. 154: Menama (Bahrein), Moschee: Holzpfeiler.

Sie mag den gleichen Weg gegangen sein wie das Papier, das zuerst seit 751 in Samarqand erzeugt wurde, dann seit 794/5 in Baghdad, später im Jemen und in Ägypten [1]. Eine Etappe der Übertragung der Formen des Ostens auf Ägypten hat die ostpersische Expedition des kunsthistorischen Institutes noch aufsuchen können, den Karmatenstaat Bahrein im südlichen Arabien am persischen Golf. Dr. Diez fand bei Menama auf der Insel Bahrein die Ruinen einer 1339/40 erbauten Moschee mit eingebauten Säulen und Holzpfeilern eines älteren Baues, „wohl aus der Zeit der Karmatenherrschaft" fügt Diez hinzu [2]. Abb. 154 zeigt einen der alten Holzpfeiler des Hofes. Unter dem Sattelholze sieht man ein reiches Ornament und eine Inschrift in blühendem Kufi, die die Glaubensformel aufweist und frühestens dem IV/V. Jh. d. H. angehören kann. Der kunsthistorische Befund führt auf die Tuluniden- oder früheste Fatimidenzeit, wenn ich von Ägypten aus urteile. Nun ist aber gerade dieses Gebiet der Ausgangspunkt der persischen Bewegung, die über Syrien nach dem Maghrib und von dort erst zurück nach Ägypten ging, der fatimidischen. „Eines der Angebinde, das den Fatimiden ihr nordarabisches Ursprungsland mitgegeben, war die Schrift" [3], eben jenes blühende Kufi das Abb. 154 zeigt, das auch karmatisch genannt wird. Schon

1) Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 366, Karabacek, Das arabische Papier S. 32 f., Jacob, Östliche Kulturelemente im Abendland S. 16 f., Hammer-Purgstall, ZDMG VIII (1854) S. 529 f.

2) Die Kunst der islamischen Völker S. 46.

3) M. Hartmann, OLZ XI (1906) Sp. 122.

Hartmann nahm, ohne die alten Holzreste von Bahrein zu kennen, an, daß diese Schriftgattung von Transoxanien kommend, über Bahrein-Maghrib nach Ägypten ging. Die Inschriften, die oben aus Sängbäst und Chargird gebracht wurden (Abb. 119—121) und durch einzelne Merkmale, wie die Zweistreifigkeit der Ranke und einzelne Blattformen als von Indien und Ghasna abhängig gekennzeichnet werden [1], dürften vielleicht wertvolle Belege für diese Annahme sein. Im übrigen ist es natürlich nicht meine Sache, in Fragen der Epigraphik mitzureden.

Den Kunsthistoriker interessiert in erster Linie das Ornament der alten Holzstütze von Bahrein. Ich will hier nicht von dem Sattelholze reden, das den Stammbaum verwandter Omajjadenformen in Spanien klarlegt [2]. Ich ziehe nur den Schrägschnitt, die geometrische Ranke mit dem Kreislappen und ihren Aufbau in Betracht. Die beiden Motive weisen das Denkmal durchaus der Gruppe zu, die in diesem Werke im Vordergrunde des Interesses steht und deren Entwicklung ich aus Mittelasien herleite [3]. Der Aufbau aber ist der gleiche, wie wir ihn oben an den Stücken aus Kairo (Abb. 87f.) kennen lernten und in Samarra Abb. 92f. und China Abb. 129 wiederfanden. Die Herzform unten, der Schild oben, dazwischen die Vollpalmette, alles ließ sich annähernd gleich nachweisen. Das Bahreiner Material gehört offenbar ganz unmittelbar mit den vorgeführten Gruppen zusammen. Es verknüpft diese aber auch mit den türkischen Anfangs- und End-, wie den entsprechenden Ornamenten zwischen den Linien, und es ist wohl möglich, daß gerade Bahrein darin den Vermittler gemacht hat — zunächst nach dem südlichen Arabien, woher ich das Ornament der Grabsteine von Kairo leite. Diese Stelen, die oben Abb. 74f. in einigen Beispielen vorführte, zeigen gleich den Seidenstoffen (Abb. 72 u. 73) eine so ausgesprochene Vorliebe für die Palmettenranke, daß ich, von umfassenden Arbeiten über koptische Kunst herkommend, sie auf enge Beziehungen zu Ostpersien zurückführen zu müssen glaubte, die über Arabien den Weg nach Ägypten gefunden hätten. Über diese Annahme fällt nun Karabacek eifernd her, mit welchem Rechte, das hat seine Bearbeitung von Kuseir Amra in den Akademieschriften ebenso zur Genüge vorweggenommen wie seine übrigen „kunsthistorischen" Arbeiten. Am Schlusse meiner Abhandlung hatte ich auch die Studie von Martin Hartmann über die Grabsteine von Taschkend hereingezogen, von denen sich einer sicher auf das Jahr 230 d. H. bezieht. Karabacek sagt nun, das sei zwar richtig, aber der Stein sei ein Restitutionsdenkmal aus dem VI./VII. Jh. d. H. und habe mit den Grabstelen von Kairo nicht das mindeste zu tun. Ich kann nicht die paläographischen Gründe nachprüfen, das mögen Fachleute auf diesem Gebiete tun, die sich in Zentralasien umgesehen haben. Hier sei nur mit einigen Worten auf das Ornament dieses aus Samarqand nach Taschkend gewanderten [4] Grabsteines zurückgekommen (Abb. 155). Des Nachweises der Übereinstimmung mit den Kairiner Grabsteinen hat mich ein in Dingen, die sich gegen mich richten, gewiß unanfechtbarer Zeuge, Herzfeld, enthoben, der gegen Karabacek sehr entschieden die Übereinstimmung be-

---

1) Vgl. oben S. 73 und 125 f.

2) Vgl. Udhe, Baudenkmäler in Spanien und Portugal I, S 24.

3) Vgl. bes. die ebenfalls der Kommaschlitze und kleinen Kreise entbehrenden Türdecken der Tulun „Der Islam" IV Tafel I.

4) Orientalistische Literatur-Zeitung IX (1906) S. 233f.

tont[1]: Bei dem Stein in Taschkend fehle wie beim Kairiner Typus die Randlinie am unteren Ende, bei beiden sei die Krönung durch ein Ornament, bestehend aus zwei Halbpalmetten und einer Vollpalmette dazwischen gebildet, und beide zeigten die oberen Ecken geschmückt mit zwei nach innen gekehrten Halbpalmetten. Ich fahre fort: der Taschkender Stein gibt die rein türkische, der Kairiner Typus die persische Abart. Für den Nachweis der türkischen Parallelen des Samarqander Grabsteines von 230 liefert Abb. 156 schöne Parallelen, die ich nach den Wiener Sitzungsberichten dankend vorführe. Man sieht, wie zäh sich die türkische Art durch Jahrhunderte erhalten hat. Es ist die geometrische Ranke in ganz typischen Beispielen. Sie erscheint hier schon und ebenso auf dem Grabstein von 608 d. H. (Abb. 143) in einer Weise gekrönt, die den Zusammenhang mit dem Motive der Griffe der in diesem Bande vorgeführten Goldschalen deutlich erkennen läßt. Am einfachsten erscheint dieses zwiebelförmige Motiv an den Goldschalen des albanischen Schatzes Taf. III und Abb. 8 u. 9; durch einen oder mehrere Bogen erweitert dann häufig bei Smirnov, Östliches Silber, so auch auf unserer Schale vom Kotschkar Abb. 100 und den Schalen des Schatzes von Nagy-Szent-Miklos (Hampel, Der Schatzfund S. 29, Altertümer III, Taf. 303 und 318).

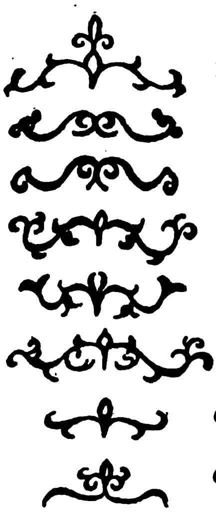


Abb. 155: Taschkend, Museum: Grabstein vom J. 230 d. H.

Für das Motiv auf den Kairiner Grabsteinen habe ich bereits „Der Islam" II S. 333 auf unser Zierstück Nr. 17 (oben S. 29f.) hingewiesen, eine Übereinstimmung, die Karabacek verschwiegen hat[2]. Auf seine dafür eingeführte Tabula ansata-Gleichung komme ich unten S. 219 noch zurück. Indem gezeigt wurde, daß die bezeichnende Krönung der Grabstelen ebenso und zwar ohne jeden Zusammenhang mit der Schrift in den ungarischen Bronzen der Keszthelygruppe vorkommt, wie auf dem Riemenende aus Albanien, wurde schon auf ein östliches Gebiet als Ausgangspunkt der

1) Der Islam VI (1915) S. 197.
2) Vgl. über seine Art Sarre „Der Islam" II (1911) S. 196f.

ganzen Art geschlossen. Die Verbreitung der dabei als Leitmotiv in Betracht kommenden geometrischen Ranke wies in die gleiche Richtung. Schon S. 88 wurde dann auf den südlichen Nomadenweg als Mittler hingewiesen. Ein solcher Nomadenweg, jener der wandernden Völker war es auch im Norden, der die gleiche Ornamentik bis nach Ungarn und Albanien geführt hat. Die Welle mit dem Kreislappen, wie sie die Bronzen vom Jenissei ebenso wie die Zeltstoffe und Teppiche in den Gemälden des Turfan und die mit türkischen Aufschriften versehenen Goldschalen aus Nagy-Szent-Miklos zeigen, bildete in Hochasien den Ausgangspunkt der ganzen Art. Diese Ornamentik hat in ihrem Ursprung nichts zu tun mit der Palmette. Bezeichnend ist, wie unbeholfen die Vollpalmette behandelt wird, wenn diese überhaupt einmal vorkommt (S. 34). Es handelt sich eben in dieser ganzen, auf der geometrischen Ranke aufgebauten Ornamentik nicht um ein Spaltprodukt der Palmette, sondern um Weiterbildungen des Grundmotivs des Kreislappens, der von der Metalltechnik des Altai ausgegangen zu sein scheint. Die einzig dastehende folgerichtig entwickelte Typenreihe der Gehänge auf den Kairiner Grabsteinen Abb. 75f. gibt den deutlichen Eindruck der Frische, mit der das vom Osten, wie es scheint durch Kalligraphen ebenso wie durch persische Holz- und Stuckhandwerker nach Ägypten gebrachte Grundmotiv dort in der Frühzeit des Islams weiter ausgebildet wurde. Die Ornamente der späteren türkischen Kalligraphen bezeugen wie die Grabsteine, daß diese Art gerade in ihrem Kreise seinen eigentlichen Kernboden gehabt haben muß.



Krönungs-Ornament der Stele von 230 d. H.
585–597 d. H. (= 1192—1200 n. Chr.).
597—600 d. H. (= 1200—1203 n. Chr.).
616—634 d. H. (= 1219—1236 n. Chr.).
643—655 d. H. (= 1245—1257 n. Chr.).
694—703 d. H. (= 1295—1304 n. Chr.).

Abb. 156: Anfangs-, End- und Zwischenlinien-Ornamente aus der Seldschuken- und Ilchanidenzeit.

Besonderer Beachtung bedarf in den S. 175 vorgeführten kalligraphischen Schnörkeln das für die Rankenansätze als Träger auftretende herzförmige Bandgeflecht nach der Seite, daß es auch für sich allein zu einem Bande ohne Ende erweitert vorkommt. Bezeichnende Beispiele dafür hat H. Stöcklein zusammengestellt[1]. Auch er weist nach, daß wir es mit einem im Rahmen des Islam spezifisch türkischen Ornamente zu tun haben, das seinen Ursprung auf das buddhistische Glückszeichen des langen Lebens Tschang zurückleite und nicht vor dem Mongolensturm vorkomme oder nur selten und dann als zufällige Variation von Flechtornamenten. Die kalligraphischen Zeichen gehören dem XIII. Jh. an, würden also diesen Ansatz ungefähr bestätigen, wenn nicht die Stele von 230 d. H. doch dieser Datierung angehört und die Tulunidenornamente nicht deutlich zeigten, um wie viel früher die Entwicklung dieser Ornamentik einsetzt.

2) In einem Aufsatze über orientalische Waffen im Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1914/5 S. 119 f.

In der Überschrift dieses Abschnittes erscheinen die Türken genannt auf dem Hintergrunde ihrer Rasse. Was von ihrer Art, durch Perser und Armenier vermittelt, nach Byzanz vordrang, im Islam herrschend und eine Zeit lang auch bei Germanen nnd Slaven wirksam war, das ist qualitativ eine Kunstrichtung, die, scheint es, nicht nur ihnen, sondern der altaischen Rasse und Ostasien überhaupt eigen ist: eine Kunst, die sich auslebt in Linien- und Farbwerten; die Schaffung eigener Raumwerte in Licht und Schatten liegt ihr fern. Die farbig auf den Flächen des Schrägschnittes spielenden Glanzlichter der ältesten Bronze- und Goldsachen Abb. 103f. und 131 geben den stärksten Eindruck dieses Stiles. Die altchinesische Kunst scheint einst ein lebendiges Glied dieser Entwicklung gewesen zu sein. Sie hat auch in der Zeit, in der sie in ihre auf Darstellung losgehende Blüteperiode im ersten Jahrtausend nach Christus eintrat, daran festgehalten und die nunmehr unvermeidlichen räumlichen Wirkungen durch die Linie, nicht wie im Abendlande durch Flächenmodelierung in Licht und Schatten zu erreichen gewußt[1]. So blieb der ausgesprochene Gegensatz zwischen der Mittelmeerkunst, deren Grundsätze auf Europa übergingen, und der Kunst der Nomaden, die sich in Ostasien zu hoher Blüte entwickelte, bis auf das XIX. Jh. bestehen. Zwischen der antiken und dieser asiatischen Kunst, die in spätrömischer Zeit auf den Hellenismus zu wirken beginnt, liegt also nicht nur ein Gegensatz sozialer Art oder der des primitiven Anfanges zum raffinierten Ende einer Entwicklung vor, sondern es scheint dabei doch auch der Gegensatz der Rasse eine Rolle zu spielen. Die Skythen, Perser und der Islam waren es, die zwischen Ost und West vermittelten.

2. Die Saken und der arische Kreis.

Wir sind, vom albanischen Schatzfunde ausgehend, dem Motiv der geometrischen Ranke und dem Kreislappen im Schrägschnitt gefolgt und haben dabei engere Fühlung mit der Nomadenkunst des asiatischen Nordens als Ausgangspunkt gewonnen. Diesem Strome nun, der vom südlichen Sibirien über Transoxanien, Iran, um die Salzwüste nach Arabien und Ägypten geht, scheint ein anderer gegenüberzustehen, der ihn kreuzt und in historischer Zeit die Richtung von Iran und dem Kaukasus nach dem Schwarzen Meere und Nordeuropa nimmt. Es ist die Frage, ob wir darin nicht neben jener türkischen Bewegung eine andere arische vor uns haben. Was ich als Kunsthistoriker wahrzunehmen glaube, das läßt sich, wie ich nachträglich sehe, in Einklang bringen mit den politisch-historischen und kulturgeschichtlichen Überzeugungen Georg Hüsings[2]. Ich möchte daher einleitend etwa folgendes über die historisch-ethnischen Voraussetzungen der Ornamentwanderung, die ich hier vorführen will, sagen.

In der für uns zunächst entscheidenden Gegend zwischen dem Schwarzen und Kaspischen Meere, dem Pamir und Indien sitzen am Beginne der historischen Zeit im Wesentlichen Völker des kaukasischen Sprachstammes[3]. Sie werden seit 1700 etwa durch

1) Vgl. Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch Turkestans S. 14/5.

2) Vgl. dessen Arbeiten „Die iranische Überlieferung und das arische System" 1916, vor allem aber „Völkerschichten in Iran" Mitteilungen der anthropol. Gesellschaft in Wien XXXXVI (1916). Dazu Franke in der oben S. 146 angegebenen Schrift.

3) Kaukasisch im Sinne Rudolfs von Erckert, Die Sprachen des kaukasischen Stammes 1895 — nicht im Sinne Blumenbachs.

die über den Kaukasus kommenden Inder verdrängt, die ihrerseits dann, um 1000 geschoben von den nachwandernden Iraniern, gegen Indien weiterziehen. Diese Inder bzw. Iranier werden im weiteren Verlauf ihrer Wanderungen getrennt durch einen dritten Arierstamm, die Saken, die — abgesehen von dem uns hier nicht berührenden Einfalle der Skutschen unter Partatua um 680 — nicht über den Kaukasus, sondern um den Norden des Kaspischen Meeres herumwandernd, von Turkestan nach Awghanistan vorstoßen. So schiebt sich ein neuer arischer Keil zwischen die Semiten und Türken. Die Saken sitzen den Türken, die Iranier den Semiten und dem Mittelmeere zunächst. Die Kunsthistoriker haben daher eine falsche, von den klassischen Philologen übernommene Meinung (Vgl. Herzfeld, Iran. Felsreliefs), wenn sie glauben, der Süden und die persische Dynastie der Sasaniden bedeute das eigentlich ausschlaggebende, iranische Element in der Kunst des Orients, während der Norden und die sakische Dynastie der Parther ganz im Hellenismus aufgegangen sei. Das baktrische Reich der Diadochen war eine kurze Erobererepisode, während die Nähe der Mittelmeerkunst in Mesopotamien und der angrenzenden Persis eher dauernd wirksam blieb. Für die Parther und die indosakischen Fürsten geben darüber die Münzen zur Genüge Auskunft. Der griechische Künstler wird schon unter Mithridates II (123—88 v. Chr.) zurückgedrängt durch den einheimischen[1] und in Indien läßt sich das Vorwiegen des Neuen neben dem Griechischen von dem Augenblick an feststellen, in dem an Stelle der griechischen die Kuschan- und Guptadynastie treten[2].

Die früheste Blüte der arischen Kunst auf iranischem Boden entwickelte sich freilich einst in der Persis unter der einheimischen Dynastie der Achamaniden. Wir Kunsthistoriker sind daher geneigt, den Begriff „persisch", wie er später überdies für ein politisch vereinigtes Gebiet gemünzt wurde, ohne Trennung von Iraniern und Saken zu verwenden. In Wirklichkeit ist das südwestliche Gebiet (Persien) und das nordöstliche (Chorasan) besser getrennt zu behandeln. Wie bereits Schneiderwirth „Die Parther" 1874 gezeigt hat, sind die eigentlichen Träger des Partherreiches sakische Stämme, an ihrer Spitze die Parner und Daher. Diese saßen in Transoxanien und Turkestan bis nach jenem Gouvernement Semiretschensk hin, aus dem der Kotschkarschatz stammt. Wir werden uns daher nicht wundern, wenn in diesem Schatze neben dem türkischen Element, von dem S. 105f. die Rede war, das Arische überwiegt. Davon wird im vorliegenden Abschnitte die Rede sein.

Es hat bisher niemand danach gefragt, was die Arier aus ihrer europäischen Heimat künstlerisch mitbrachten oder dorthin zurückleiteten. Wenn es sich als richtig bewahrheitet, daß die östlichen Zeltnomaden die geometrische Ranke mit dem Kreislappen bevorzugen, sollte sich dann nicht auch für die westlichen Hausnomaden eine besondere Neigung auf dem Gebiete des Ornamentes nachweisen lassen, d. h. läßt sich bei den Iraniern und Saken nichts aufzeigen, das sie mit den stammverwandten Germanen teilen? Was die arischen Stämme der Griechen und Inder geschaffen haben, ist in aller Munde, wenn auch die arischen Keime noch kaum von dem Boden, den sie vorfanden, getrennt sind. Die Kunsthistoriker werden diese Probleme schärfer anfassen müssen, wollen sie nicht länger im Schlepptau hinter andern

1) Wroth, Catalogue of the coins of Parthia Taf. VII f.
2) Smith, Catalogue of the coins in the Indian Museum Calcutta S. 35 f.

Wissenschaften zurückbleiben. In Hellas ist die Loslösung gegenüber dem „Semitischen“ leichter, in Indien dagegen wurde noch kaum der Versuch gemacht, in der bildenden Kunst zwischen Einheimischem und Arischem zu trennen. Doch bedürfte es dazu nur der nötigen Arbeitskräfte — die freilich z. B. in Wien, trotz der guten Photogramme, die wir Victor Goloubev verdanken, und der Nähe Berlins kaum aufzuziehen sind —, um auch hierin mit einiger Aussicht auf Erfolg eingreifen zu können.

Griechen und Inder scheinen in den Formen, wenn auch nicht im Inhalte zunächst stärker als die Arier Irans und die Germanen in dem aufgegangen zu sein, was sie in den eroberten Kulturgebieten vorfanden. Es ist leicht möglich, daß das Element, das wir als ein spezifisch arisches bei Iraniern und Germanen nachweisen können, den Indern und Griechen ganz oder wenigstens als herrschendes Motiv verloren gegangen wäre und nur vereinzelt noch durchschlüge. Ich muß an dieses Problem rühren, wenn mir auch vollkommen klar ist, daß meine gärenden Gedanken vielleicht bald nach der Aussprache entweder durch mich selbst oder andere erst in das richtigere Fahrwasser gelangen könnten. Ich gedenke dabei einer Äußerung Radloffs anläßlich der türkischen Texte, die von Berlin aus hoffentlich so rasch wie möglich veröffentlicht würden, damit auch andere sich an ihrer Ausbeutung für die Wissenschaft beteiligen könnten: denn der erste Herausgeber bleibt, nach der mühevollen, langwierigen Entzifferung immer an gewissen falschen Auffassungen hängen, die einem frischeren Kopfe sofort in die Augen fallen [1]. Nun sind die Denkmäler der bildenden Kunst nicht weniger schwer zu enträtselnde Monumente bzw. Dokumente [2] als die der Schrift. Ich möchte, daß die Kollegen wenigstens an den Hochschulen anfingen, den Salonrock auszuziehen und im Arbeitskittel an diese des Faches harrenden würdigen Probleme heranträten. Die Zeit wäre jetzt danach! Der Einzelne kommt zu mühselig vorwärts, nur der erfrischende Wetteifer kann zu einem Durchbrechen der alten Schranken führen. Mit der angeblichen Lösung des Problems der Sprache der Hettiter, wie sie gewisse Berliner Kreise jetzt ausrufen, leider ohne vorher das nötige Keilschriftmaterial vorgelegt zu haben — wenn unsereiner das täte! — wird die Frage nach den Wanderungen der arischen Völker ohnedies neuerdings lebhaft in Gang kommen. Die Kunstforschung könnte anfangen, dabei mitzureden; freilich nachdem erst einmal systematisch aus der „Kunstgeschichte“ eine Fachwissenschaft gemacht wäre. Davon im Schlußabschnitte.

Uns Deutsche muß die Frage besonders beschäftigen, ob unsere arischen Vorfahren jenseits des Schwarzen Meeres und des Kaukasus, die früh zu einer Großmacht emporgestiegenen „Perser“, trotzdem sie den alten Kulturen des Zweiströmelandes bedenklich nahe gekommen sind, doch etwas von ihrer ererbten arischen Art im Gebiete der bildenden Kunst hindurchgerettet haben. Ich glaube zwei Dingen auf der Spur zu sein, die bisher nicht zu erkennen waren, weil wir uns um die Frage nach arischen Grundelementen der bildenden Kunst, seit unser Fach in die historisch-philologisch spezialistische Zersplitterung eingetreten ist, überhaupt nicht gekümmert haben — soweit nicht die Prähistoriker sich damit abgaben — und zweitens, weil wir uns zu sehr von dem arischen Edelvolk der Griechen einnehmen ließen, das m. E. ein gut Teil

1) Izvjestija der kais. Akademie der Wiss. in Petersburg 1912 S. 747.
2) Vgl. Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung S. 1.

seiner Genialität in der bildenden Kunst derart an die Überwindung des Semitischen setzen mußte, daß sein Eigenbesitz dabei gestaltlich so gut wie verloren ging. Sie wurden wie die Ägypter in der Baukunst Durchbildner der Masse und konnten den ihnen angeborenen Raumsinn nur durch feine Gegensätze im einzelnen zur Geltung bringen. Als einen solchen Vorstoß des Arischen im Rahmen des am Mittelmeer Übernommenen betrachte ich die Kühnheit der Griechen, der „semitischen" mit Reliefs überzogenen Wand die leere Cellamauer, künstlerisch gehoben durch den Kontrast der kannelierten Säule, gegenüberzustellen[1]. Und nicht viel anders war es in der Plastik. Von den Semiten war nun einmal der Naturalismus zugleich mit der Darstellung des menschlichen Leibes übernommen[2]. Aber die Griechen ließen sehr bald die Beschränkung des räumlichen Sehens durch Hervorhebung der gestaltlich charakteristischen Ansichten fallen und stellten die Gestalt in den Dienst des räumlichen Formsehens[3]. Überall also läutert sich bei ihnen das übernommene semitische Gut der Kulturtreibhäuser am Nil und im Zweiströmeland im Sinne der räumlichen Klärung der Form. Wir möchten die griechische Kunst nicht anders als sie ist; aber es läßt sich auch statt bei der Masse in der Baukunst bei Raumformen und statt bei der naturalistisch erfaßten Menschengestalt in der Plastik mit formalen Zeichen beginnen.

Ein drittes, das die Entwicklung einer spezifisch auf das Arisch-Germanische gerichteten Forschungsrichtung verhindert hat, war, daß sowohl die Germanen, wie besonders die Deutschen in neuerer Zeit künstlerisch völlig im Griechisch-Römischen und der italienischen Renaissance aufgingen, damit aber jeden Spürsinn für die angeborene Eigenart so gut wie vollständig verloren. Dieser schreiende Fall des Sich-Selbst-Verlierens ist noch viel tiefer greifend, als der eben besprochene der Griechen, weil sich bei diesen doch wenigstens der Eigenwert der Rasse ankämpfend gegen das Übernommene durchsetzte. Die Germanen, mit der sog. Gotik auf dem besten Wege zur rassigen Eigenart — es fehlte u. a. der Übergang zur Kuppel im Rahmen der selbst geschaffenen Raumform — beraubten sich, indem sie das Joch der italienischen Renaissance auf ihren Rücken nahmen, des eigenen schwer errungenen Bodens einer Entwicklung und pumpen nun seit Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag durch Kirche, Schule, Wissenschaft und Kunst, was sie nur von Antikem und Italienischem auftreiben können, von Jugend auf durch alle Poren des Volkskörpers. Ich gehe an anderer Stelle darauf näher ein[4].

In diesem Buche möchte ich eindringlich hinweisen auf die einzigen Indogermanen des Ostens, die in der Kunst halbwegs ihre arische Eigenart gewahrt oder durch günstige Bodenverhältnisse gedrängt entwickelt haben, die Saken bezw. Parther. Wenn das bisher kaum geahnt werden konnte, so liegt es nur daran, daß wir die alte parthische Volkskunst bisher nicht kannten[5] und uns erst auf dem Umwege über ein Inundationsgebiet des

---

1) Vgl. Amida S. 156.

2) Vgl. dazu auch Löwy, Typenwanderung, Jahreshefte des k. k. öster. archäol. Instituts XII (1909) S. 301 f., XIV (1911) S. 34.

3) Vgl. Löwy „Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst" 1909 und „Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik".

4) Vgl. meinen Aufsatz „Die deutsche bildende Kunst und Italien". Das neue Deutschland III (1915) S. 414.

5) Man lese nur, wie Riegl, Stilfragen S. 109 f. mit dem persischen Problem umspringt, das er dann in der Spätrömischen Kunstindustrie nicht mehr kennt bezw. geflissentlich übergeht.

Parthischen, über Armenien, die Augen aufgehen. Ich habe diesen Punkt schon oben berührt und bitte, einen Aufsatz in der Zeitschrift für Architekturgeschichte VII (1916) S. 51 ff. nachzulesen — vorläufig; ich hoffe bald mein Werk über die altchristliche Architektur Armeniens und das von Diez über die islamische Kunst Chorasans vorlegen zu können, worin die Dinge mit möglichster Deutlichkeit und Breite behandelt werden sollen.

A. Der Raum als Wirkungsmittel. Arisch ist es, den Raum zum Träger der künstlerischen Wirkung zu machen, das Ausdrucksbedürfnis letztlich im Raume und seinen Wirkungsformen zu befriedigen. Um dieses Empfinden haben uns z. T. die hinter den Griechen stehenden Semiten und die hinter den Italienern stehenden antiken Säulenordnungen gebracht. Zwar haben Leonardo-Bramante erkannt, worauf es ankam, aber die Bedeutung der Kuppel, die sie zum Träger ihrer Raumideen machten, blieb doch unverstanden und beeinträchtigt durch die Proportionen der antiken Säule und durch die Forderungen der Kirche nach der Längsrichtung[1]. Auch machten sich Ansätze schon in der hellenistischen Kunst geltend — die große Wirkung des Pantheons ist u. a. ein Wahrzeichen dafür — und brachen auch in Aquitanien später durch, aber die Verballhornung des struktiven Charakters im Typus der altchristlichen „Basilika" hat der christlichen Baukunst des Nordens doch immer den falschen Weg gewiesen, ob sie nun holzgedeckt von der künstlerischen Höhe der Konstantinsbasilika in einen unerhörten Abgrund sank, oder später sich mit Hülfe der Tonne und des Kreuzgewölbes wieder heraufarbeitete.

Der eigentliche Raumbau, die Kuppel, ist von den sakischen Ländern aus direkt und in christlicher Zeit über Armenien auf die Kunstkreise des Mittel- und Schwarzen Meeres übergegangen. Ob nun die Saken selbst den Kuppelbau schon bei ihrem Vordringen aus dem Norden mitbrachten[2] und ihn in den neuen Wohnsitzen gezwungen durch die Verhältnisse des Bodens nur umbildeten oder ihn von ihren Vorgängern annahmen, das ist hier nicht die Frage. Das Entscheidende ist vielmehr, daß sie die über dem Quadrat mittelst Trompen gewölbte Raumzelle[3] in die Großarchitektur einführten und im volkstümlichen Hausbau bis zu einer südlich des Kaspischen Meeres zwischen Iran und Mesopotamien schwankenden Grenze festgehalten haben. Grund der Um- oder Neubildung dieser Raumschöpfung war negativ der Holzmangel und positiv der ungebrannte Ziegel[4]. Ich sollte auf die Frage dieser sakischen Raumform näher eingehen, weil sie heute schon klarer liegt als die Rolle der Arier im Gebiete des Ornaments, wir daher vielleicht methodisch Handhaben für die Behandlung der Aufgabe gewinnen könnten, die uns im vorliegenden Bande in erster Linie beschäftigt. Da aber die Herausgabe des armenischen Expeditionswerkes nahe bevorsteht und ich überdies in einigen Aufsätzen bereits auf die Ergebnisse vorbereitet habe[5], so sei

1) Vgl. meine Besprechung von Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst in der Theologischen Literaturzeitung XLI (1916) Sp. 61 f. und „Die bildende Kunst des Ostens" S. 47 f.

2) Vgl. die ukrainischen Kuppelbauten in Holz bei Pawluzky, Drewnosti Ukrainy I (Kiew 1905), meine „Bildende Kunst des Ostens" S. 41 f., 46 und verwandte indische Konstruktionen.

3) Vgl. Zeitschrift f. Architekturgesch. VII (1916) S. 55 f. „Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche" und Amida S. 177 f.

4) Vgl. Zeitschrift f. Architekturgesch. III S. 1 f. (1915).

5) Vgl. außer den zuletzt zitierten Schriften noch „Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung", Monatshefte f. Kunstwiss. VIII (1915) S. 349 f. „Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaues" Zeitschrift f. christl. Kunst XXVIII (1916) S. 181 f. und meine oben Anm. 1 genannte Besprechung von Frankl.

hier auf ein näheres Eingehen verzichtet — ebenso wie auf mehr als die Andeutung jener offenbar germanischen Kraft, aus Licht und Luft im Bilde die zartesten Gefühlsregungen zur Wirkung zu bringen —, vielmehr unmittelbar die Frage nach der Rolle der Arier in der Geschichte der Zierkunst aufgeworfen.

Der Ansatz zur Behandlung dieser schwierigen Frage ist für den Kunsthistoriker vielleicht besser in Italien gegeben, wo es ganz augenfällig ist, das die einwandernden Goten und Langobarden ein eigenes Ornament mitbringen, daß sich bald sehr entschieden gegen die Antike durchsetzt[1]. Im vorliegenden Buche aber bleibe ich bei Altai — Iran, bezw. dem Kreuzungspunkte des Altaischen und Arischen. Da gehen die Kunstströme in der Zeit, die uns beschäftigt, in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends bereits wirr durcheinander. Man wird daher den Versuch, nachdem das Altaische greifbar gemacht worden ist, nun auch gerade von dieser Stelle aus dem Arischen beikommen zu wollen nur verstehen, wenn man mit der Fülle des Materials rechnet, die gerade auf diese Stelle zu weisen scheint, und damit, daß von hier aus ein ausgedehnter Handelsverkehr nach Indien, Persien und dem Mittelmeer sowohl, wie nach Ungarn, Rußland und Skandinavien stattfand. Davon gleich mehr. Einleiten möchte ich diesen Abschnitt mit einem Stücke, an dem die Kreuzung der Kunstströme besonders augenfällig ist, der Silberscheibe von Anarcs in durchbrochener Arbeit (Abb. 157), die Hampel, Altertümer I S. 701 besprochen und II S. 622 f. beschrieben hat.



Abb. 157: Anarcs (Ungarn): Silberscheibe.

An dem Stücke muß zweierlei außer der Durchbrucharbeit beschäftigen. Fürs erste die Isolierung jenes geometrischen Palmettengebildes, das wir bereits oben S. 102 f. auf ungarischen Taschenblechen kennen gelernt haben. Dort war daraus in Nomadenart ein Muster ohne Ende gebildet. Hier ist ein Einzelmotiv, der „Lebensbaum" daraus geworden. Weitere Beispiele dieser Art findet man nebeneinander in den Stuckaturen der Wände von Samarra (Herzfeld, Erster vorl. Bericht Tafel VI) und des Deir es-Surjani, wie ich sie Tafel 80 der Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) und unten S. 210 f. vereinigte. Es ist kaum anzunehmen, daß sich in dieser Isolierung des Motivs arisches Empfinden unabhängig von der alten bezw. Mittelmeerkunst regt. Doch will ich darauf kein Gewicht legen, weil der Fall vorläufig vereinzelt stünde. Man lese Monatshefte S. 360 f. die auf diese Kunstbewegung bezüglichen Bemerkungen nach. Wir sehen den Palmettenbaum, der schon auf dem Seidenstoffe Abb. 73 begegnete. Es fragt sich, ob diese Analogie zufällig ist und die Flächenfüllung auf Grund der geometrischen Ranke nicht in den Webereien aus Ägypten wie in den Metallarbeiten aus Ungarn auf den gleichen Kunstkreis zurückgeht. Man sieht Abb. 157 wie dort den Palmettenbaum, jedoch rein geometrisch ohne jeden pflanzlichen Anstrich verwendet. Schwer und ungelöst setzen Stamm und Äste wie Stäbe aneinander, halbrund abschließend und durch Mittellinien geteilt. Mit derartigen Abbindungen hatte ich schon

1) Vgl. mein „Die bildende Kunst des Ostens" S. 14 f.

gelegentlich der kleinarmenischen Miniaturmalerei zu tun. Ich nannte das Motiv dort „Nabe". Es ist vielleicht gleichbedeutend mit dem, was Riegl als „Heftel" bezeichnet[1].

Hier geht uns mehr das zweite Motiv auf der Scheibe von Anarcs, der gespaltene Stamm und seine Verästelung an. Auch das dürfte neben der Wucherung der Palmette ein iranisches Motiv sein. Ich gebe in Abb. 158 ein weiteres der ägyptischen Bretter, die ich oben S. 88f. und 175f. vorgeführt habe. Es handelt sich um ein Exemplar von Türfüllungen, gefunden im Gräberviertel Imam Schafi'i, einst in den Magazinen des arabischen Museums. Erhalten sind vier ganz gleich breite Stücke, alle an einem Ende abgebrochen, am andern aber mit den Falzen, die zur Einfügung in den Türrahmen dienten. Man sieht auf ihnen den Rest eines Ornamentfeldes, und je ein vollständig erhaltenes, 17×30 cm großes Feld, dessen Ornamentik nur bei zwei Stücken völlig übereinstimmend ist. Unten liegt quer ein Schnörkel, der durch zwei wagrechte Einschnitte rechts das Ansehen einer Blüte gewinnt, die unten einen Sporn hat (Sporenblüte). Darüber sieht man einen S-förmigen Linienzug, der rechts neben sich eine Zwickelfüllung, links eine Art Füllhorn hat und oben mit den übereinandergelegten Hälften eines Schnörkelblattes endet, eine Zusammenstellung von eigenartigem Reiz. Das dritte Feld zeigt dieselbe Ornamentik, nur umgekehrt, der S-förmige Linienzug beherrscht wieder das Ganze. Ebenso auch im vierten Felde, wo oben statt des konischen Blattes zwei halbe Schnörkelblätter vertikal nebeneinandergelegt sind und das Füllhorn in der Ecke links oben mit einem Blättchen endet. — Von den angrenzenden Ornamentfeldern erkennt man nur noch einige Schnörkel, die sich kaum zusammenreimen lassen.



Abb. 158: Kairo, Arabisches Museum: Verzierte Holztafel.

Als Rand kehrt das gleiche Motiv der geschlitzten und abgerundeten Stäbe wieder, das auf der Scheibe von Anarcs den Stamm bildet. Ebenso auf dem ungarischen Taschenblech Abb. 96. Es wechselt Abb. 158 mit Knöpfen, wie wir sie auf der Wand von Samarra Abb. 92 als Randmotiv der Nischen beobachtet haben. Und in Samarra ist das Motiv der abgerundeten und geschlitzten Stäbe auch häufig als Rand verwendet, am besten Abb. 164 und bei Herzfeld, Vorl. Bericht S. XIII zu beobachten. Wir haben also auch hier wieder ein spezifisch iranisches Motiv vor uns, das übrigens seine monumentalste Verwendung an dem Steinbau der Bab el-Futuh in Kairo von 1087 an den oberen Turmkanten gefunden hat. Diese in der Mitte geschlitzten Stiele und Bänder leiten über auf das mehrstreifige Ornament.

B. Das mehrstreifige Bandgeflecht. Es ist nun beachtenswert, daß die geometrische Ranke, der wir von Ungarn und Ägypten aus folgten, dort selten

1) Veröffentlichungen der k. Universitätsbibliothek zu Tübingen S. 30 f.
2) Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XIII (1892) S. 299.

vereint mit einem anderen Motiv vorkommt, das die Germanen über Europa verbreitet haben, dem mehrstreifigen Bandornament. Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, daß dieses Bandornament eine arische Form ist, ob nun Urform oder übernommen, darauf kommt es zunächst nicht an. Ich will der Ursprungsfrage hier garnicht nachgehen. Wie die geometrische Ranke kommt auch das Bandornament schon in den Jahrtausenden vor Christus in Zentralasien und China wie im Westen vor (bes. bei den Hettitern). Möglich, daß die Sumerer vermittelten — das ist eine Frage für sich —, bevor die Arier den trennenden Keil zwischen den fernen Osten und den alten Orient schoben. Wie aus der Art, in der die Griechen auf den übernommenen Massenbau und die Naturgestalt reagierten, auf ihr unbewußtes Raumgefühl zu schließen ist, so wäre auch aus dem beliebten Motiv des mehrstreifigen Bandgeflechtes festzustellen, welches qualitative Empfinden den primitiven Arier bei der Wahl und Entwicklung gerade dieses Motivs geleitet hat. Ich will hier nur seine Vorliebe dafür nachweisen.



Abb. 159: Swartnotz, Kirchenruine: Reste des Kranzgesimses.

Die Neigung der Germanen für diese Ornamentart ist bekannt. Sie wandert mit ihnen in zwei Stufen nach den eroberten Gebieten. Die erste Stufe, die die Goten und Langobarden vertreten, weist das mehrstreifige Bandornament rein auf. Ganz Italien ist davon überschwemmt, wie schon oben S. 74 gesagt wurde[1]. Die zweite jüngere Stufe zeigt das mehrstreifige Band ganz durchsetzt von der Tiergestalt. Darüber haben die Arbeiten von Sophus Müller[2] und, sehr gründlich durchgearbeitet, von B. Salin[3] Auskunft gegeben. Es ist, als läge hier etwas der Lautverschiebung der Sprache Paralleles vor. Der temperamentvolle Drang zu kräftiger Bewegung[4] mag dabei eine Rolle spielen, nicht nur die Verwendung der tierischen Gestalt, deren bei den Chinesen verwandte Art oben S. 113 f. erwähnt wurde. Ursprünglich jedenfalls liegt das mehrstreifige Bandgeflecht unbewegt da als Füllung einer Fläche. Wie kam es zu den Germanen? Die prähistorische Kunst des Nordens hat das Geflecht nicht gekannt. Wir begegnen ihm zuerst bei den Goten am Schwarzen Meere.



Abb. 160: Dwin: Kapitell.

1) Vgl. auch meine Bildende Kunst des Ostens S. 14f.
2) Die Tier-Ornamentik im Norden, Hamburg 1881.
3) Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904.
4) Worringer, Formprobleme der Gotik.



Abb. 161: Talin, Kathedrale: Südkonche.

a) Die armenische Gruppe. Die Sache ist erst Gegenstand meiner Überlegung geworden, seit ich entdeckte, welch ausschlaggebende Bedeutung das mehrstreifige Bandgeflecht bei den Armeniern in der christlichen Architektur ihrer goldenen Zeit, seit dem IV. Jh. etwa hatte. Ich begriff jetzt auch, wie es an das Kranzgesims des Theoderich-Grabmales in Ravenna gekommen sein konnte [1]. Im Abendland ist das ein ganz einzig dastehender Fall. In Armenien ist er typisch zu Hause. Abb. 159 zeigt die Reste des Kranzgesimses der um 650 entstandenen Katholikatskirche von Swartnotz [2]. Man sieht die Schräge über einem Wulste vollständig gefüllt mit dem Zickzack von vier zweistreifig durcheinandergekreuzten Bändern. In dieser Art findet man es neben einem zweiten Motiv an den meisten Kirchen Armeniens am Kranzgesims der Kuppel sowohl, wie an dem aller übrigen Dachschrägen. Und nicht genug damit. Auch die Kapitelle sind häufig damit überzogen. Nicht etwa — wie ich einst annahm [3] — in Anlehnung an byzantinische Vorbilder, vielmehr in Überleitung vom iranischen Hinterland Armeniens auf Byzanz. Ich zeige hier zwei Kapitelle von Bauten, die spätestens dem VII. Jh. angehören. Das eine (Abb. 160) [4] fand ich in der Ruine der alten Kirche von Dwin im einst persischen Teile Armeniens. Es hat bei einem unteren Durchmesser von 40 cm eine Länge der oberen Quadratseite von 57 cm und eine Höhe von 50 cm. Wir sehen einen Knauf, darüber in die Ecken unter die Deckplatte geschoben zwei Kreise, getrennt durch plumpe



Abb. 162: Artik, Kathedrale: Arkaden der Westkonche.



Abb. 163: Baghdad, Privatbesitz: Kapitell.

1) Vgl. Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 4 ff.
2) Vgl. darüber „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung“ S. 33 f. (Kirche des hl. Gregor).
3) Das Etschmiadsin-Evangeliar S. 10.
4) Die Aufnahme leider in verkehrtem Licht, da das Kapitell heute verkehrt auf dem Boden liegt.

blattartige Motive. Nie wird dem Armenier, der ja auch Arier ist, spontan ein Naturmotiv einfallen oder, wenn er es nachahmt, gelingen [1]. Die Kreise sowohl, wie der Knauf sind nun ganz übersponnen mit dem mehrstreifigen Bandgeflecht. Am Knauf, der unten mit einer Knopfreihe endet, ist es zweistreifig und in der selben Art geordnet wie sonst an den Kranzgesimsen, in den Kreisen oben dreistreifig in vier Schlingen zu einem Band ohne Ende gekreuzt [2]. Das andere Beispiel (Abb. 161) stammt von der Kathedrale zu Talin, einer trikonchen Anlage des VII. Jh. [3], und zeigt die Südkonche. Oben das zweistreifige Band am Kranzgesims, an jeder der fünf Seiten der Konche ein Bogen mit wulstiger Weinranke auf Säulen ruhend, die nach persischer Art paarweise nebeneinander stehen. Die Kapitelle nun sind etwas veränderte Beispiele des Typus, den wir im Abendlande „Würfelkapitell" nennen und der in der armenischen Architektur schon in den ältesten Bauten der vorherrschende ist. Im gegebenen Falle sieht man die Halbkreislappen mit Palmettenmotiven geschmückt und darunter um den Kern des Kapitellkörpers ein Gespinst von dreistreifigen Bändern. In Abb. 162 zeige ich noch ein Beispiel des gewöhnlichen Würfelkapitells und darüber das dreistreifige Gespinst an den Bogen. Die Aufnahme stammt von der großen Kirche in Artik. Man wird mir also wohl glauben, wenn ich sage, die altarmenische Architektur mache von dem mehrstreifigen Bandgeflecht so ausgiebigen Gebrauch, daß man es wohl als für sie bezeichnend ansehen darf.

Und nun eine wichtige Tatsache: das mehrstreifige Bandgeflecht kommt in Armenien nur an Kuppelbauten vor, nie an tonnengewölbten Langbauten, die nachweisbar auf griechische oder syrische Vorbilder zurückgehen. Die Kuppel aber hat Armenien, das steht wohl außer Zweifel, von Ostiran übernommen, also — und das ist der Schluß auf den es hier allein ankommt — wohl auch das Bandgeflecht.

b) Mesopotamische Beispiele. In Vorderasien selbst häufen sich jetzt, seit man dort überhaupt der christlichen und islamischen Kunst im Gefolge meiner Arbeiten Beachtung schenkt, die Beispiele für das Bandgeflecht. Ich habe zu wiederholten Malen für den persischen Ursprung des byzantinischen Kämpferkapitells auf ein Kapitell in Edessa hingewiesen [4]. Ein zweites in der Technik vollkommen übereinstimmendes Exemplar hat neuerdings O. Reuther in Baghdad gefunden. Ich veröffentliche hier eine seiner mir freundlich überlassenen Aufnahmen (Abb. 163). Das Kapitell ist in Hellän, einem Stein gearbeitet, der bei Mosul gebrochen, von altersher als Rohmaterial nach Baghdad gebracht und dort von Mosuler Steinmetzen verarbeitet wird [5]. Es soll aus Arqarquf (Dur Kurigalzu) etwa 20 km westlich von Baghdad stammen. Das ist nach Reuther kaum richtig, da in Arqarquf nur Babylonisches an der Oberfläche liegt und keine Spuren einer christlichen Besiedlung festzustellen sind. Es wird heute in einem Landhause als Blumentopf benutzt und ist — wohl bei einem der wiederholten Transporte — gespalten worden; dadurch wurde eine Seite stark beschädigt. Das Kapitell ist 52 cm hoch, hat einen unteren Durchmesser von 56 cm, die Deckplatte

1) Vgl. dazu Ansichten wie die von Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen S. 6.

2) Vgl. den „Knoten" in Abb. 180 rechts und Zierstücke syrischer und arabischer Handschriften, dazu meine „Kleinarmenische Miniaturenmalerei".

3) Vgl. Zeitschrift für christl. Kunst XXVIII (1916) S. 185 f.

4) Kleinasien S. 119, Mschatta S. 256.

5) Wenn auch der Stein des Kapitells von Edessa Hellan, d. h. ebenfalls aus Mosul importiert wäre, dann müßten wir in den Steinbrüchen bei Mosul eine Schule annehmen und bekämen damit einen der Mittelpunkte, aus dem ich die koptischen Steinornamente herleite. Vgl. meine Koptische Kunst, Einleitung.

eine Seitenlänge von 91, 5—96 cm. Der Körper ist wie in Edessa mit einem Zickzack von zwei Bändern versehen, die im Schrägschnitt gespalten sind. Am Baghdader Stück sitzen an der Kreuzungsstelle Knöpfe. Oben schließt das Kapitell mit einem zweistreifigen Flechtband, unten mit einer Spiralwelle. Die Rauten sind gefüllt mit Blattwerk vom Typus der Wedelranke, wovon ich „Koptische Kunst" S. 44f. gehandelt habe. Die Motive sind etwas anders als in Edessa.

Ein zweites Beispiel der Bandornamentik, diesmal sicher aus dem Iraq, aber aus dem IX. Jh., hat Dr. Diez in Samarra aufgenommen. Abb. 164 zeigt einen Innenraum im Gebiete des Bet el-Chalife. Der Unterteil der Wand ist in fünf wagrechte Streifen gegliedert, deren drei mittlere aus T-formen in zweistreifigen Bändern ein Muster bilden. Jedes der kleinen Quadrate ist mit einer Vollpalmette gefüllt, die an



Abb. 164: Samarra, Stuckierte Wand.

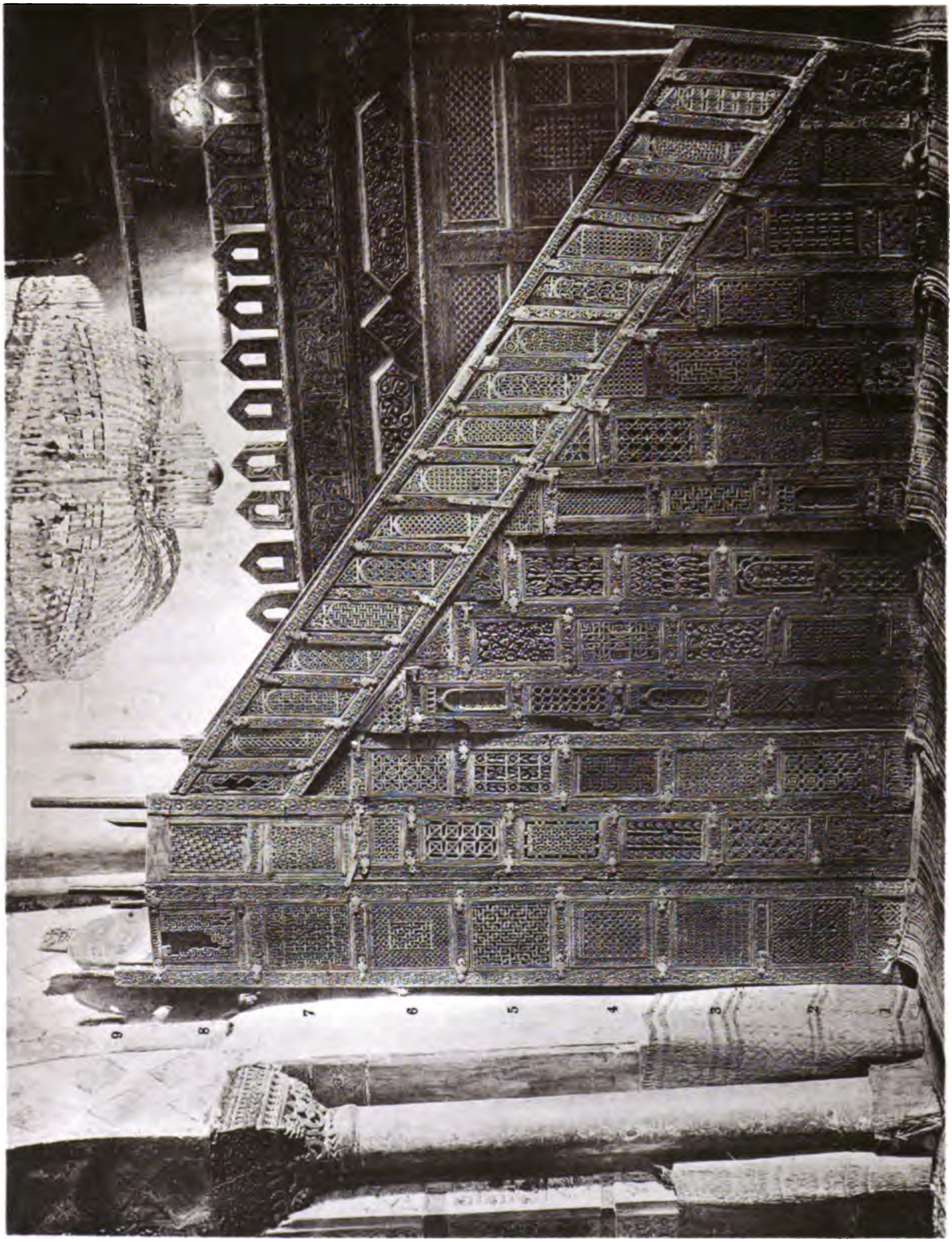
einer aus Gabelungen bestehenden Ranke mit den bezeichnenden Strichpunktkerbungen besteht. Eine kleine Probe des Musters findet sich am kunsthistorischen Institut in Wien. Es ist im Schrägschnitt bis zu 3 cm Tiefe aus dem Stuck herausmodelliert. Die Wand wurde bei den deutschen Ausgrabungen freigelegt. In den Kommaschlitzen sind noch rote, zwischen den Lappen der Palmetten blaue Spuren erhalten. Im Augenblick beschäftigt uns nur das Bandornament; in Punkte und Striche aufgelöst (S. 193) dient es als Umrahmung des ganzen Wandfeldes [1].

C. Der Mimbar in Kairuan. Dieses dritte und Hauptbeispiel, ebenfalls aus dem IX. Jh., ist aus Baghdad bezogen [2]. Der Mimbar war es in erster Reihe, der mich neben den armenischen Kranzgesimsen auf die Annahme der hohen Entwicklung des Bandgeflechtes in Persien führte, freilich vor allem in Iran, besser in Chorasan, woher die Armenier zumeist ihre Formen nahmen. Solange dort keine Belege zutage kommen, müssen wir uns an die Beispiele aus dem Iraq halten [3]. Taf. X gibt

1) Vgl. auch Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 38.

2) Vgl. oben S. 78, dazu Mschatta S. 347 f. und Kunstchronik XVIII (1906/7) Sp. 385 f.

3) Immerhin möchte ich auf das Bandgeflecht an dem Mihrab von Chargird hinweisen, den ich Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) Taf. 79 Abb. 17 (vgl. S. 363) veröffentlicht habe.



Kairuan, Große Moschee: Holzmimbar aus Bagdad.

J. C. Hinrichs, Leipzig | C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

eine Gesamtansicht des Mimbars von der Vorderseite nach einer alten Photographie. Die Einzelaufnahmen 165 u. 166 (vgl. Abb. 71), die Aufnahmen von der Rückseite Abb. 167 u. 168 und von den Treppenstufen Abb. 169 u. 170 danke ich E. Kühnel, der den Mimbar auf meine Bitte während einer Restauration photographieren ließ[1]. Mich wundert, daß trotz wiederholter Hinweise noch niemand monographisch über dieses Glanzstück altislamischer Kunst gearbeitet hat[2]. Ist die Moschee Sidi Oqbas gar so entlegen?

Der Mimbar ist aus Platanenholz als ein hoher Aufbau mit 17 zu einem Standplatz emporführenden Stufen hergestellt; Pfosten, mit Weinlaub in Relief geschmückt, bilden, wagrecht verspreizt, das Gerüst, dessen Felder mit Platten in durchbrochener Arbeit von märchenhaftem Reichtum der zwei- und dreistreifigen Bandverschlingungen neben einer Minderzahl anderer Muster gefüllt sind, von denen ein Teil bereits oben S. 78 erwähnt wurde. Man beachte auch die Ränder der Weinlaubpfosten sowohl, wie der Füllungen: Fiederung neben dem im albanischen Schatze (S. 27f.) beobachteten Zickzackrand (Vorderseite VIII) und Mustern, die an Mschattapalmetten erinnern, kommen darin vor. Zum Schönsten gehören die 17 Füllungen der Stufenbrüstung (Taf. X) und die Füllungen an den Stufen selbst (Abb. 169 u. 170), darin Muster (Abb. 170, IV, 2), die auch an (noch ganz sasanidischen) Brettern mit kufischen Inschriften in Kairo (Mschatta S. 321) zu beobachten sind. Die vorliegende Veröffentlichung wird hoffentlich ein eingehendes Studium dieser einzig dastehenden reichen Ornamentik, in der als Füllung weitaus das Muster ohne Ende überwiegt, herausfordern.

Der technische Vorgang dürfte der bei Laubsägearbeiten gewesen sein. Das Ornament wird auf das Brett gezeichnet, der Grund dann angebohrt und mit der Säge ausgeschnitten; dazu gesellt sich der eigentliche Ornamentschnitt. Die Streifung der Bänder mag schon vor dem Ausschneiden erfolgt sein. Die Muster beruhen auf der Kreuzung senkrechter und wagrechter Linien, auf solcher von Diagonalen und auf Anwendung beider Systeme zugleich, oder endlich auf dem Kreise, für sich allein oder wieder in Verbindung mit dem Koordinaten- oder Diagonalsystem. Auch können die Kreuzungen eng oder so weit sein, daß Einzelmotive in den Zwischenfeldern Raum finden. Endlich kommen Fälle vor, in denen mit zwei Ebenen übereinander gearbeitet ist, besonders gern liegt die Nische in der vorderen Ebene, das füllende Muster in der unteren, und ein gleiches gilt von einzelnen Kreismustern und Vorderseite XI, 2[3]. Neben dieser Mehrflächigkeit ist die herrschende Art das Durchbrechen und Füllen eines Geflechtes, wobei beide Motive in der gleichen Ebene liegend gedacht sind. Auch Ansätze zu den später so beliebten Muscharabijen — noch

1) Das geschah im Mai 1907 durch die Firma Lehnert und Landrock. Die Kanzel war damals von der Habuverwaltung, in ihre Teile zerlegt, in ein Magazin gebracht worden, um durch den Holzschnitzer Ksuri hergerichtet zu werden. Ich habe daraufhin in der Kunstchronik N. F. XVIII (1906/7) Sp. 386f. die Bitte an die französische Regierung gerichtet, diese Restauration zu überwachen. Architekt Saladin leitete diesen Aufruf an Herrn Roy, den damaligen Sekretär der tunesischen Regierung, und auch Herr Merlin, der Direktor der Altertümer, nahm sich der Sache an, ebenso französische Blätter (Débats vom 9. Mai 1907 und La Tunisie française vom 12. Mai 1907). Was inzwischen geschehen ist, weiß ich nicht.

2) Eine solche Bearbeitung sollte (nach einer Mitteilung von Merlin 1907 an Kühnel) Saladin seit Jahren vorhaben. Ich habe daher mit meiner Publikation an die zehn Jahre gewartet, von einer Monographie Saladins ist mir inzwischen nichts bekannt geworden. Sein Werk „La mosqée de Sidi Okba“ war schon 1899 erschienen. Man vergleiche dort die Tafeln XXI/II und XXVI/VII. S. 105 auch ein Maßstab.

3) Die Felder lotrecht römisch, am hohen Ende d. h. Vorders. links, Rücks. rechts beginnend, gezählt.

geschnitzt, nicht gedrechselt — liegen vor[1]. Man wird in einzelnen Fällen sehr genau darauf achten müssen, daß einzelne Tafeln in jüngerer Zeit, zum Teil sehr roh er-

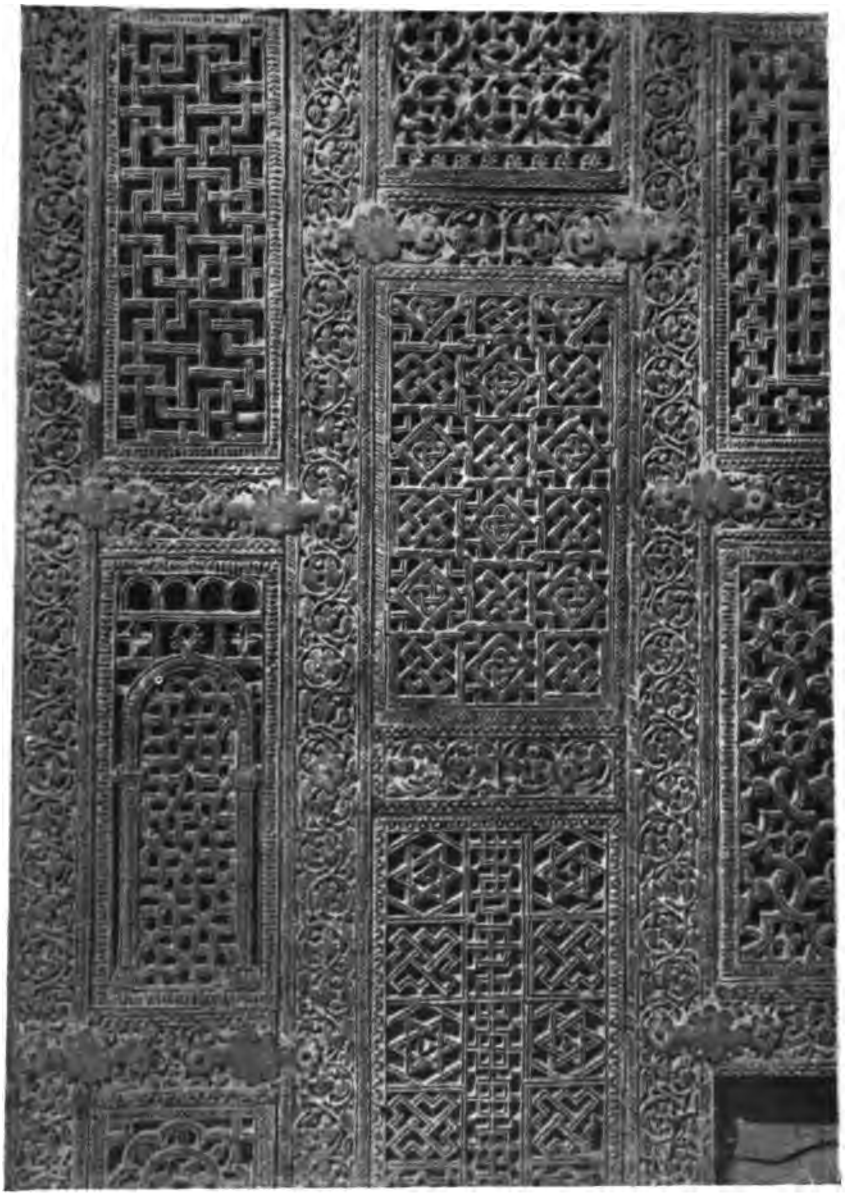


Abb. 165: Kairuan, Mimbar: Einzelheiten der Vorderseite links.

gänzt sind, auf einzelnes hat schon Saladin aufmerksam gemacht, man beachte z. B. Abb. 170 unten VII, 2 und 3.

Am meisten vorgeschritten zu dem später so überaus reich entwickelten Poly-

1) Vgl. darüber Franz-Pascha, Die Baukunst des Islam S. 70f. In unserer Tafel X weist die hinter dem Mimbar erscheinende Maqsura Muscharabijen auf.

gonalornament sind die Dreiecke über Reihe Vorderseite VIII (Taf. X) und Rückseite XII (Abb. 167): ein achtteiliger Stern in der Mitte entsendet nach allen Seiten seine Parallelen, deren Felder, tiefer liegend, durch Arabesken gefüllt sind. Diese dienen auch als Füllung von Nischen; sie sind dann in Licht und Schatten modelliert, während sonst ausschließlich das Tiefendunkel wirkt. Was da in unvergleichlicher Güte vor uns steht, ist gewiß dem Typus nach nicht das Werk einer Entwicklung von wenigen Jahrzehnten. Wie der orientalische Teppich, so erwecken auch diese Holzschnitzereien, die ein gütiges Geschick gleich der Alhambra durch alle Gefahren gerettet hat, den

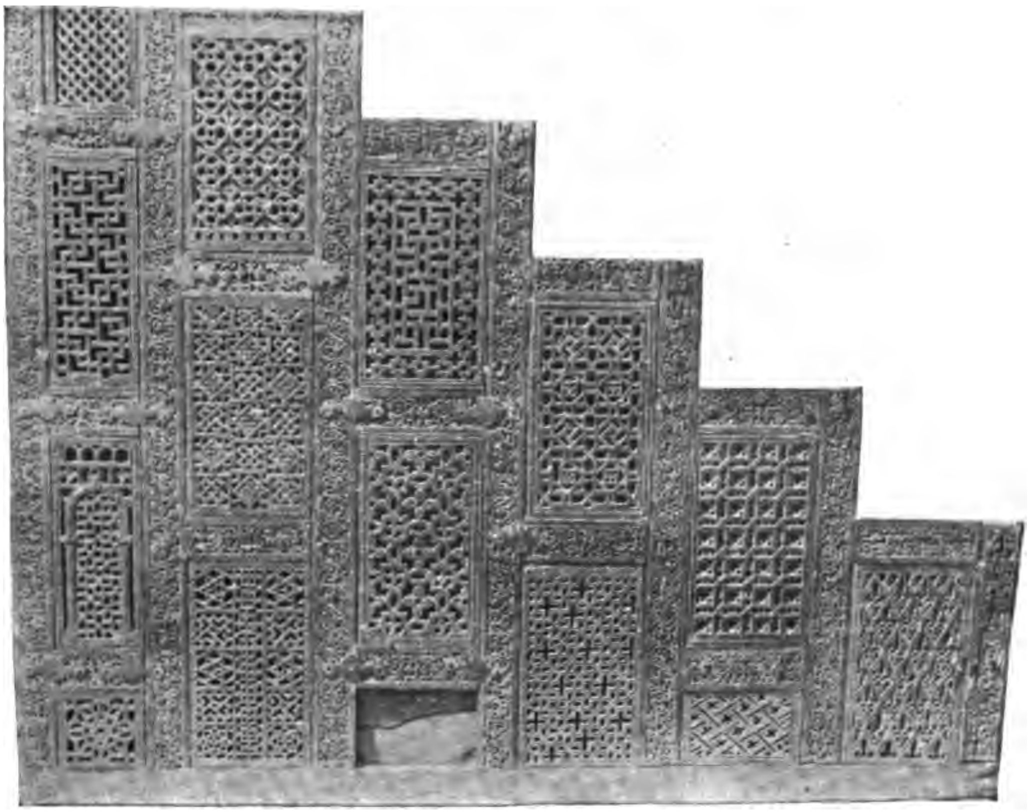
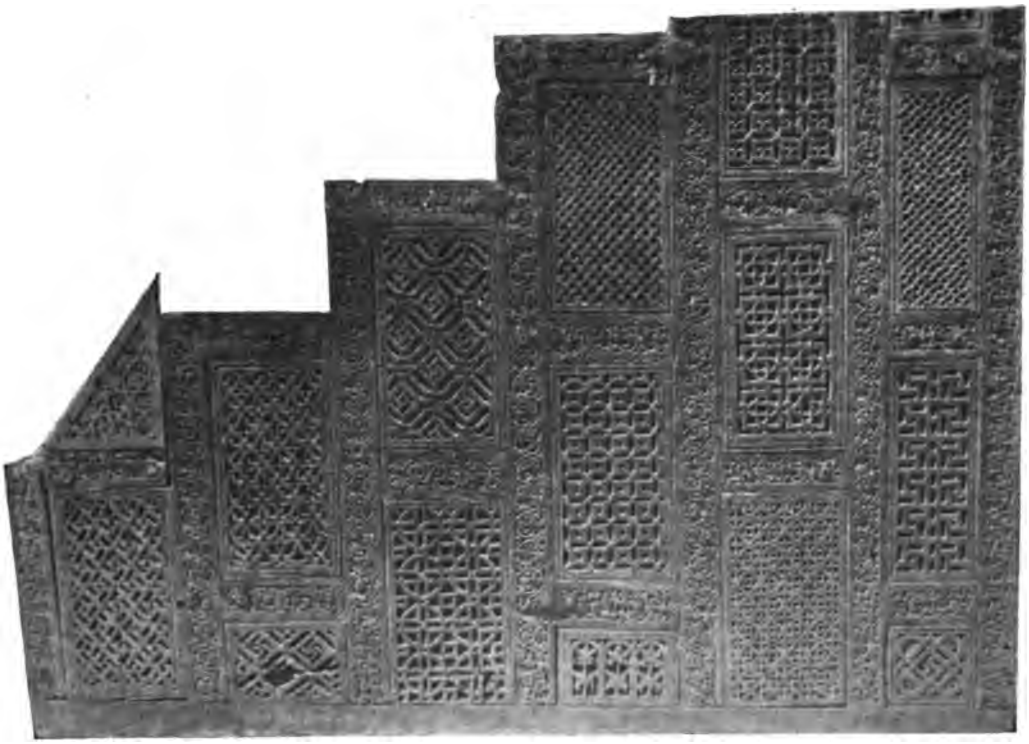


Abb. 166: Kairuan, Mimbar: Einzelheiten der Vorderseite rechts.

Eindruck einer uralten, geläuterten Überlieferung, zu der sich die Bandverschlingungen des germanischen Westens verhalten wie die Bronzenachahmungen auf ungarischem Boden zu den Schmucksachen des albanischen Schatzes in Gold. Es sind Meisterleistungen eines künstlerisch überaus hoch stehenden Volkes gegenüber armseligen Versuchen, solchen Vorbildern nachzueifern. Man wird so ziemlich alle Muster, die bei Goten und Langobarden, auf dem Balkan und sonst, solange die Tierornamentik noch nicht zersetzend eingriff — was ja im Süden nie geschah —, vorkommen, hier beisammenfinden oder leicht aus den vorhandenen ableiten können, ausgeführt mit einer Stilsicherheit, die nicht ihresgleichen hat. Die überragende Qualität liegt vor allem in der das Tiefendunkel zur vollen Wirkung bringenden Durchbrucharbeit,

die so gehandhabt ist, daß die Muster bei allem überschwellenden Reichtum doch klar und in unnachahmlicher Knappheit in das Feld gesetzt sind.

Ich muß den Mut haben auszusprechen, daß wir in dem Mimbar von Kairuan vermutlich ein Hauptdenkmal indogermanischer Art vor uns haben. Die Einkleidung als islamische Kanzel in Nordafrika ist freilich sonderbar genug, aber schließlich doch nicht viel anders als die der alexandrisch-koptischen Elfenbeinreliefs an der



3
2
1

XII XI X IX VIII VII

Abb. 167: Kairuan, Mimbar: Rückseite, linke Hälfte.

Kanzel Heinrichs II. im Dom zu Aachen[1]. Sind diese mit dem christlichen, so wurden jene mit dem islamischen Strom an ferne Gestade verschlagen. Die Geschichte des Mimbars ist leider noch von keinem Historiker geschrieben. Saladin behauptet[2], Ibrahim ibn el Aghlab (nach Lane-Poole, The moham. dynasties S. 37 regiert er 800—811) habe 242 d. H.—856/7 n. Chr. (nach Saladin 894) zugleich mit den Fayencen des Mihrab einen Mimbar aufrichten lassen, geschnitzt in Platanenholz aus Baghdad. So viel Daten, so viel Widersprüche. Ich wäre zufrieden mit der Datierung ins IX. Jh. und der Richtung von Baghdad her. Saladin und Migeon sind auch schnell fertig mit der Bestimmung der Kunstart: die geometrischen Muster seien gehalten dans un style tout à fait analogue à celui des ivoires byzantins (Saladin), bezw. visiblement

1) Vgl. meine „Hell. u. kopt. Kunst in Alexandria“ S. 19f. und „Der Dom zu Aachen“ S. 5.

2) La mosquée S. 7 und danach Migeon, Manuel d'art mus. S. 7, der übrigens von drei arabischen Berichten spricht.

de l'art byzantin (Migeon). Für die Arkaden gibt Saladin zu, daß sie noch mehr orientalisch seien und das oberste Muster. von VI, 4 in Abb. 71 vergleicht er mit den Kapitellen vom Taq-i-Bostan (bei Morgan, Mission IV S. 309 und 355). Ich sah Mschatta S. 315 und 347 f. in dem Mimbar die von der Antike unbeleckte, unver-

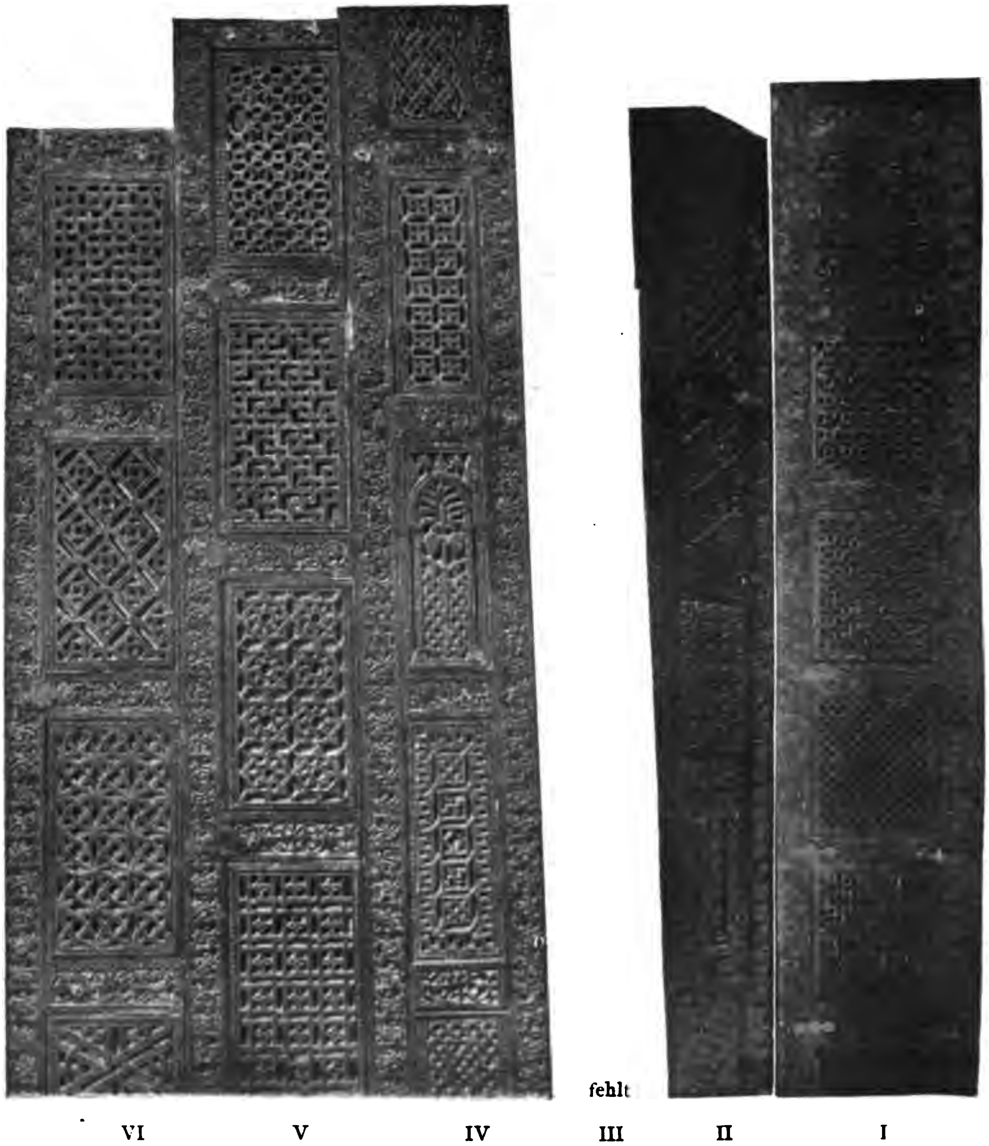


Abb. 168: Kairuan, Mimbar: Rückseite, rechte Hälfte (III fehlt).

fälschte Grundanschauung des Orients verkörpert und die Frage bleibt m. E. nur, ob hier Iranier oder Saken am Werke waren. Zur Entscheidung wären Werke aufzurufen, wie wir sie gleich in der Tür des Mahmud von Ghasna kennen lernen werden. Auch spricht die Tatsache, daß die Armenier von den Saken künstlerisch unter den Arsakiden in jenes Fahrwasser gebracht wurden, das sie zur Verwendung der

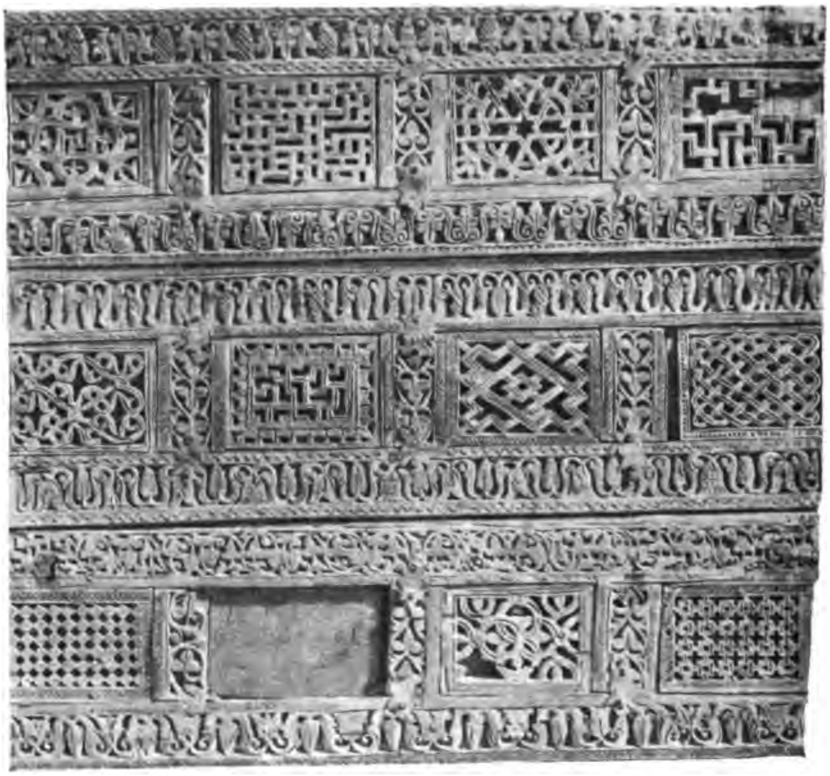
Kuppel und des mehrstreifigen Bandgeflechtes trieb. Man wird also eher eine sakische Quelle, d. h. für den Mimbar von Kairuan Hände vermuten dürfen, die aus Chorasan, Seistan oder Awghanistan stammten, wo der türkische ebenso wie der nordarische und indische Strom zusammenliefen.

Bevor ich in der Aufweisung von Ornamentmotiven, die gleich dem Dreistreif, wie es scheint, besonders im sakischen Kreise heimisch waren, weiter gehe, sei in drei Gruppen kurz auf gewisse rein künstlerische Merkmale aufmerksam gemacht, die in diesem Kreise besonders beliebt gewesen zu sein scheinen.

I

II

III



1 2 3 4

Abb. 169: Kairuan, Mimbar: Verzierte Bretter der Stufen.

D. Die Mehrflächigkeit. Es ist in diesem Buche zuerst S. 29f. bei Abb. 30 von der Mehrflächigkeit gesprochen worden. Wir hatten dann ein überaus eindrucksvolles Beispiel in dem ostiranischen Schriftfries von Chargird Abb. 119 vor uns und sind bei dem prachtvollen Netzwerke des Mimbars von Kairuan Abb. 165 bis 170 darauf ebenso eingegangen, wie wir es unten noch bei einem armenischen Stück Abb. 182 tun werden. Hier ist nun wohl der Ort die künstlerische Bedeutung des Motivs als einer räumlichen Sonderung etwas näher ins Auge zu fassen und es in seiner Ausbreitung zu umgrenzen. Zunächst die entscheidenden Belege.

a) Awghanische Beispiele. Die oben S. 128 genannte Tür des Mahmud von Ghasna (998—1030) weist in ihren leider nur notdürftig veröffentlichten Füllungen

der Sechsecksterne beachtenswerte Belege einmal für das mehrstreitige Band und zugleich für die Mehrflächigkeit auf. Ich entnehme Abb. 171—173 dem Journal of the Asiatic Society of Bengal von 1843 N. S. vol. XII, part. I. Wäre der Krieg nicht, hätten mir englische Fachgenossen gewiß gern eine neue Aufnahme besorgt. Man müßte jedes einzelne der leider nur sehr spärlich erhaltenen Felder wissenschaftlich auf das Treueste veröffentlichen.

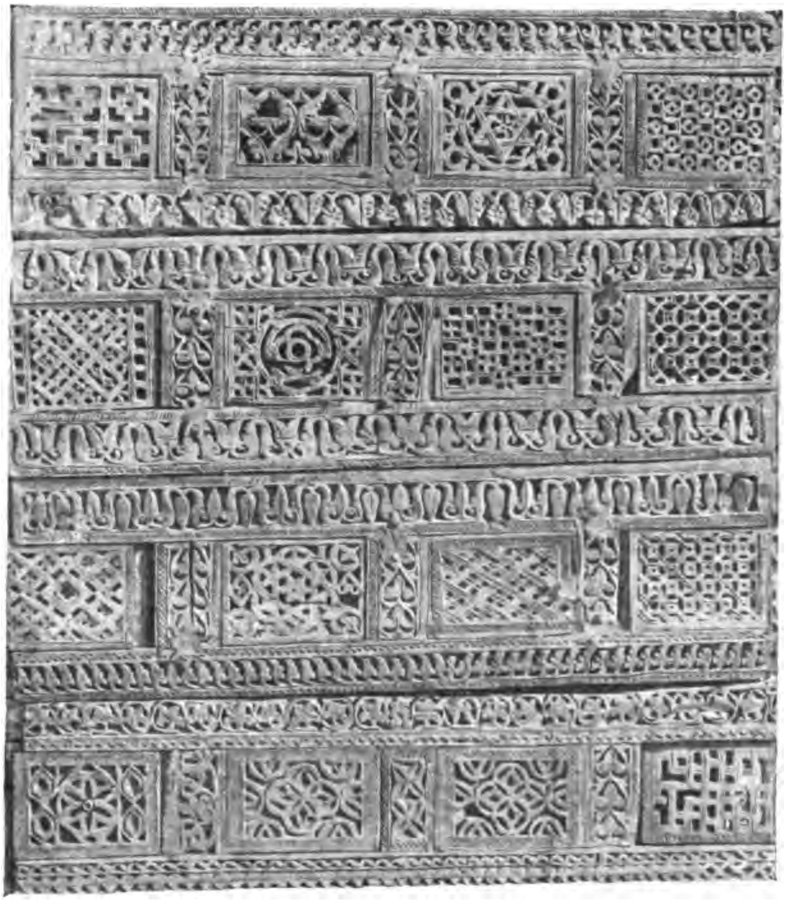

IV
V
VI
VII
1 2 3 4

Abb. 170: Kairuan, Mimbar: Verzierte Bretter der Stufen.

Der obere Stern, Abb. 171 weist zwei spitzovale Verschlingungen auf, die eine dreistreifig, die andere mit jener Knopfreihe besetzt, die wir oben Abb. 90 am Rande des Feldes aus dem Deir es-Surjani sahen und die in Samarra so oft vorkommt (Abb. 92). Das Knopfband bleibt in der Mitte, setzt nur unten seitlich wie ein Standmotiv Pelten an, das dreistreifige füllt alle Ecken in Rankenart. Bald liegt das eine, bald das andere oben. Wenn die Zeichnungen darin richtig sind, so erscheinen die beiden durch verschiedene Verzierung unterschiedenen Bänder klarer nach zwei Flächen gegliedert in dem zweiten Stern Abb. 172. Das Knopfband bildet da ein Sechseck, der Dreistreif ein darunter liegendes Dreieck, jedes Band

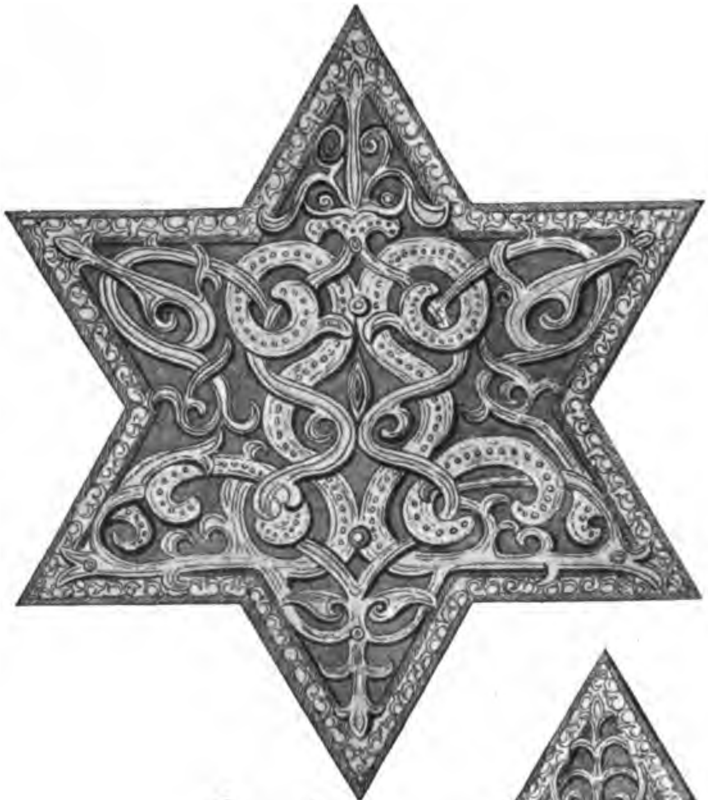


Abb. 171.



Abb. 172.

Abb. 171 u. 172: Agra, Festung: Zwei Sterne von der Holztür des Mahmud von Ghasna.

nach je drei Ecken ausrankend. Am deutlichsten und zwar in drei Flächen gearbeitet — daraufhin wäre eben das Original zu überprüfen — ist der dritte Stern Abb. 173 gearbeitet. Zunächst liegt unten tief eine Rosette. Man vergleiche damit die Rosetten der Mschattafassade (Mschatta S. 204). Dort folgt (Mschatta Taf. VIII f.) ein höher liegender Rand mit persischen Vierblättern, hier mit dem Knopfband. Es biegt nach außen um, erweitert sich dort fächerförmig, ein Tierkopf bildet die verbindende Auflage. Auf der so entstehenden höher liegenden Rosette erscheinen dreistreifig T-förmige Rankenglieder, deren Spitzen arabesk ineinander geschlungen sind. Endlich in den Ecken Palmetten, die über den Rand greifen und jene Rautenspitzen auf-

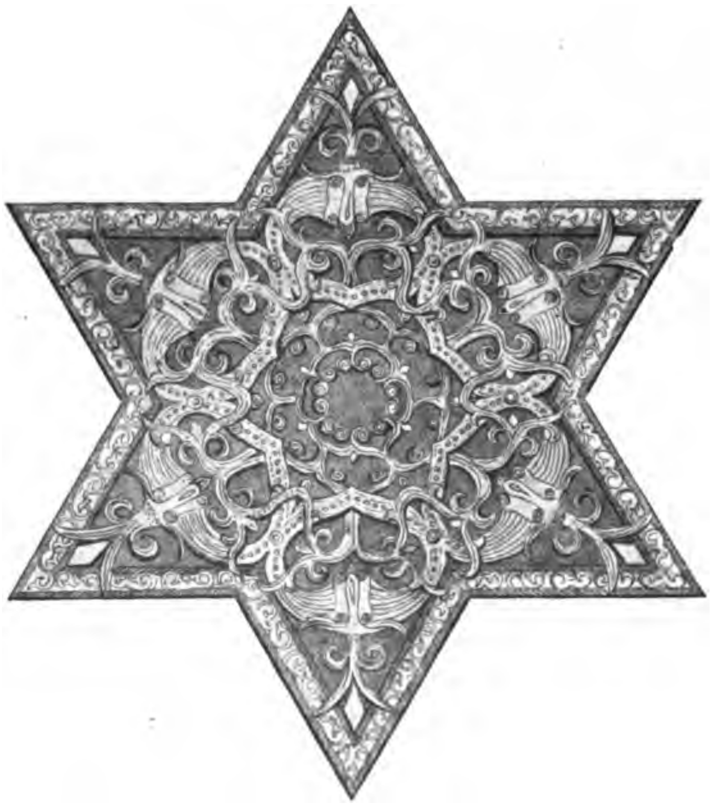


Abb. 173: Agra, Festung: Ein dritter Stern von der Holztür des Mahmud von Ghasna.

weisen, von denen S. 34 die Rede war. Am äußeren Rande bei allen drei Sternen das gleiche aus Kreislappen-Paaren gebildete Nieren- oder Bohnenmotiv in Streifenfolge[1].

b) Die norwegischen Parallelen. Abb. 174 und 175 zeigen Parallelen dieser mehrflächigen Bildung vom Osebergschiff, das, von Gustafson ausgegraben, sich heute im Universitätsmuseum zu Kristiania befindet. Ich danke die Photographien dem liebenswürdigen Entgegenkommen Prof. Bröggers. Die norwegische Regierung bereitet eine würdige Monographie vor, den Ornamentband wird Dr. Schetelig in Bergen bearbeiten[2]. Das Wikingerschiff selbst wird dem neunten Jahrhundert zu-

1) Vgl. dazu oben S. 32 und Arne, La Suède et l'Orient S. 119 (motif réniforme).

2) Vgl. Gustafson, Norges Olttid, und Haupt, Monatshefte f. Kunstwiss. VIII (1915) S. 326f.

geschrieben, die darin gefundenen Geräte dürften etwas früher zu datieren sein. Abb. 174 gibt den oberen Teil eines Schlittens mit einem kastenförmigen Aufsatze, der in den Ecken Löwenköpfe ansetzt[1]. Uns beschäftigen die Ornamente der Füllbretter. Da liegt zunächst zu oberst in breiten Streifenbändern ein sphärisches Rautennetz mit Knöpfen in den Kreuzungen wie auf dem Silberkessel Taf. IV, darunter ein geradliniges Rautengitter aus schmaleren, dreistreifigen Bändern ohne Knöpfe, endlich zu unterst ein glattes Rankengeschlinge von typisch nordischer Umbildung. Hier sind also drei Flächen grundsätzlich geschieden.

Anders in Abb. 176, der von Ericson angefertigten Nachbildung einer Deichsel, die heute, wie andere Schnitzereien des Schiffes unter Wasser aufbewahrt werden muß. Auf den ersten Blick ist dieses Gewürm, auf dem ein Armband aufzuliegen scheint, ganz unverständlich. Aber dann wird das „Armband“ selbst lebendig, setzt die der



Abb. 174: Kristiania, Museum: Schlitten aus dem Osebergschiff.

nordischen Tierornamentik so eigenen Beine, runde Kolben mit daneben aufliegenden Dreistreiffüßen an, auch Kopf und Schwanz finden sich dazu. So entsteht ein Geflecht, das sich über dem tiefendunklen Grunde zusammenballt und immer höher steigend, die „Armbänder“ aus zwei Tieren trägt. Die Flächen sind also hier nicht fein säuberlich getrennt wie am Schlitten und in der kufischen Inschrift von Chargird Abb. 119, sondern durcheinander gebracht wie an der Tür des Ghasnaviden.

Nun scheint es ja offenkundig, daß ich nicht berechtigt sei, zwei so weit auseinanderliegende Kunstkreise, wie den norwegischen und iranischen nebeneinander zu stellen. Ihre Art könnte ja da und dort unabhängig bodenwüchsig oder durch den gemeinsamen Untergrund der Antike erklärbar sein. Im gegebenen Falle scheint mir aber die Abhängigkeit des hohen Nordens von Mittelasien doch augenfällig, wenn man die „Armbänder“ mit dem eingerollten Tier vergleicht, (s. oben S. 141 u. vgl. Abb. 178, 17) und

1) Vgl. Abb. 13 bei Haupt a. a. O. S. 325.

sich der seltsamen Ornamentik dieser Tierleiber in Abb. 175 zuwendet. Die Beinkolben zeigen Muster ohne Ende, die andern Glieder Streifung von wechselnder Art.

E. Übersponnene Ornamente. Ich fasse diese Art in eine eigene Gruppe zusammen und gehe gleich aus von der norwegischen Deichsel Abb. 175. Der Tierleib ist mit diagonal aneinander gereihten Streifen geschmückt, der zu einem rautenförmigen Muster verlängerte Schwanz weist Fiederung auf. Ich möchte fragen, ob das nicht die gleiche Belebung runder Flächen ist wie in den Stuckfeldern des Deir es-Surjani, von denen ich einige hier abbilde[1]. Auch sie zeigen eine phantastische Zusammenstellung von Motiven, nur nicht aus dem Bereiche des nordischen Ziertieres. In Abb. 176 erscheint in der Mitte ein Korb mit kleinen tiefendunkeln Dreiecken, die in der Fläche belassen und ausgestochen wechseln. Es fällt nicht schwer, sie links unten am Fußkolben von Abb. 175 wiederzufinden. Auch das ausgestochene Rautennetz der Füllhörner unten und Halbblätter oben von Abb. 176 ist an der Deichsel rechts unten zu sehen[2]. Über diese beiden Motive hinaus ergeht sich der nordische Schnitzer in einer unerschöpflichen Fülle anderer Kerbschnittmuster. Im Deir es-Surjani kommt zu den Dreiecken und Rauten noch die Häufung von Kreispunkten im Hauptfriese, wie man in Abb. 177 unten rechts an den traubenartigen Knollen feststellen mag. Ferner dienen diese Abbildungen dazu, die zweiflächige Anordnung auch in diesen, in ostiranischer Art in einem ägyptischen Kloster ausgeführten Stuckaturen nachzuweisen[3]. Schließlich noch eine Bemerkung über die gefiederten Streifen, die zwischen den „Armbändern" in einer unteren Schicht ein Rautenmuster herstellen. Das Motiv ist mir aus der koptischen Kunst geläufig[4]. Ich habe es immer für eines der bezeichnendsten Merkmale des persischen Einschlages gehalten und glaube jetzt, daß es aus Indien stammt. Man sehe sich darauf hin nur den Pfeiler rechts auf Tafel IV[5] von den Toren des großen Stupa von San-



Abb. 175: Kristiania, Museum: Verzierte Deichsel aus dem Osebergschiff.

1) Sie sind aus meinem Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwiss. VIII (1915) Tafel 80 von der Firma Klinkhardt und Biermann überlassen worden.

2) Vgl. über diese „Flächenmusterung" auch Flury „Der Islam" IV S. 423 f.

3) Vgl. über die Surjani-Ornamente Mschatta S. 342, Monatshefte a. a. O. und Flury „Der Islam" VI S. 71 f.

4) Vgl. meine Koptische Kunst Nr. 7344 S. 69 f. und Quibell, Excavations at Saqqara, passim.

5) Dazu oben S. 72 Anm. 3.

tschi an. Solche naturalistische Motive können in Indien entstanden oder von dort angeregt sein, in Nordost-Iran dagegen ebensowenig wie im koptischen Ägypten.

Und nun entsteht die Frage, ob die iranische Zweiflächigkeit zugleich mit den Motiven des Rautennetzes und der übersponnenen Behandlung der runden Flächen durch tiefendunkle Muster ohne Ende bis nach dem hohen Norden vorgedrungen sein mag. Ich könnte auf den durch die Unzahl von Samanidenmünzen, die in Skandinavien gefunden sind, bezeugten schwunghaften Handel verweisen[1], oder auf die in Ägypten, Italien und Frankreich nachweisbaren Spuren der Wanderung von persischen und armenischen Künstlern[2]. Auch der Rassenzusammenhang muß beachtet werden, der, durch Saken und Germanen hergestellt, zwischen Nord und Süd bestand. Daneben bleibt die Möglichkeit selbständig nordischen Ursprunges. In diese Dinge läßt sich vorläufig noch nicht tiefer hineinblicken. Ich komme darauf unten noch zurück.



Abb. 176: Deir es-Surjani: Stuckfeld.

F. Die Durchbrucharbeit. Was an dem Mimbar von Kairuan so sehr fesselt, ist unter anderem auch die ausgezeichnete Durchbrucharbeit, in der er ausgeführt ist. Von dieser Höhe der Leistung in Anwendung des Tiefendunkels sind zurückschließend die Bronze-Altsachen zu betrachten, die Riegl in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" S. 140f. bearbeitet hat. Sie liegen z. T. fast ein halbes Jahrtausend vor dem Mimbar, ebenso die Meisterleistung dieser früheren Zeit, die Fassade von Mschatta, und die hellenistisch-syrischen Schmucksachen, die oben S. 41f. besprochen wurden und für die nach den Beispielen, die Zahn bearbeitet, sein Wort gilt[3]: „die Arbeit ist an allen so gleich, daß man nicht umhin kann, an Herstellung in einem Zentrum zu denken, das man wohl im hellenistischen Osten[4] zu suchen haben wird".

1) Vgl. Arne, La Suède et l'Orient 1914.

2) Vgl. Der Dom zu Aachen und seine Entstellung S. 39, 43, 78f. und „Das orientalische Italien" Monatshefte f. Kunstwiss. I (1908) S. 16f.

3) Amtl. Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen XXXV (1913) Sp. 88.

4) Von dorther könnten auch die durchbrochen gearbeiteten Dächer von Nischen auf „byzantinischen" Elfenbeinarbeiten angeregt sein. Der bedeutendste Vertreter mit Szenen der Alexandersage und dem mit übergeschlagenen Beinen auf einem Löwenthron sitzenden Musikanten in Darmstadt. Vgl. oben S. 158 und

Ich setze dafür den iranischen Osten und seine Rückwirkung auf Syrien nach literarischen Quellen, die ich bereits Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903) S. 175 f.[1] zusammengestellt habe. Damit aber ist der Umkreis des Suchens nur weiter nach Osten ausgedehnt, keine Lösung geboten. Vielleicht gibt auch hier dereinst das Nomadengebiet und der Norden Auskunft. Ich führe einige Beispiele von Durchbrucharbeiten aus dem Kreise der südsibirischen Bronzekultur an und werde damit zugleich den Übergang finden zu einem Denkmale, das wieder zurückleitet auf das mehrstreifige Bandornament und die Frage nach seinem Ursprung in Europa.

Schon oben Abb. 106 wurden einige Stücke abgebildet, die ausgezeichnete Beispiele der Durchbrucharbeit auf Grund des Rautenmusters, der Welle (dreistreifig!) und der Gegenstufen sind. Abb. 178 zeigt einige Beschläge die, ebenfalls Martin, L'âge du bronze au musée de Minoussinsk (Taf. 29) zusammengestellt hat. Ich wiederhole seine kurzen Angaben nach den beigedruckten Nummern: 11. Boucle de ceinture, ornée d'un animal (tigre?) et ajourée. L. 10, 9 cm. Larg. 7, 1 cm. Mariassowa. 12. Boucle de ceinture, ornée d'un animal (tigre?), autour du bord un rang de petits points saillants. L. 8,6 cm. Larg. 6,7 cm. Saiansk. 13. Agrafe ajourée, ornée d'une tête d'animal. L. 9,6 cm. Larg. 6,5 cm. Mariassowa. 14. Fragment d'une agrafe en bronze ornée d'un cheval couché. Larg. 5,9 cm. Mont Izych. 15. Plaque de ceinture, ajourée et ornée de deux animaux. Une partie cassée. L. 9,5 cm. Larg. 4,8 cm. Kaly. 16. Plaque de ceinture ajourée et ornée de deux animaux (bœufs?). L. 14 cm. Larg. 7,2 cm. Petite Inya. 17. Agrafe circulaire, ornée d'un animal enroulé. Diam. 4,6 cm. Biéisk.



Abb. 177: Deir es-Surjani: Einzelheit aus den Stuckaturen.

Bevor ich auf die Verwertung der in diesen Stücken zutage liegenden Tatsachen eingehe, möchte ich gleich auch wenigstens an einem Beispiele zeigen, daß die Jenisseifunde nicht die letzten Vertreter der Durchbrucharbeit nach dem Osten hin sind. Abb. 179 gibt eine Einzelheit von der Laterne des Daibutsu, heute im Museum zu

Graeven, Bonner Jahrbücher Heft 108/9 S. 267 f, wo auch die andern Beispiele zusammengestellt sind. Man vergleiche damit Gandhara-Skulpturen, die solche Nischen aufweisen, bei Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandare II S. 193, 313 und 465. Die durchbrochenen Stellen erklären sich als Balkone.

1) Vgl. Diez, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, IV (1906) Sp. 212.

Nara (Japan), die schon 752 dagestanden haben dürfte, als der Daibutsu errichtet wurde [1]. Man sieht den rautenförmig durchbrochenen Grund, auf dem sich die zart modellierten Reliefiguren und Ornamente abheben. Die Jenisseifunde Abb. 178 zeigen die Durchbrucharbeit als ständiges Wirkungsmittel ebenso wie die sibirischen Funde der ältesten Zeit überhaupt, wovon gleich zu reden sein wird. Typisch ist dafür die Verwendung des Tieres, vor allem von gelagerten Hirschen, von Tierkämpfen und Jagden. Abb. 178 zeigt in der Reihe der Hirsche unten mit dem über den Körper zurückgezogenen Geweih bezeichnende Beispiele bezüglich des Gestaltlichen der Darstellung. Für die formalen Werte ist dagegen Fig. 16 ein ausgezeichneter Beleg. Die beiden Rinder in Durchbrucharbeit, den Körper in flachem Relief mit der bezeichnenden mandel-

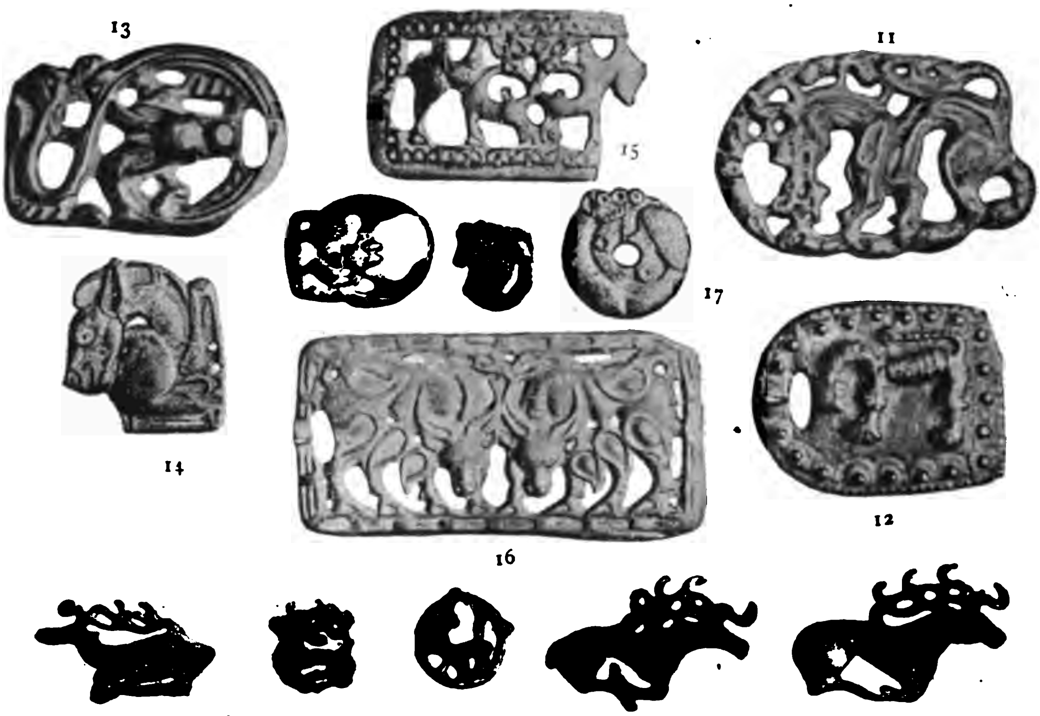


Abb. 178: Minussinsk, Museum: Bronzefunde vom Jenissei.

förmigen Betonung der Gelenke, die in den eigentlich sibirischen Funden durch einen entsprechend großen Kreis häufig zum Strichpunkt-Ornament umgebildet sind, entweder in der einfachen Form oder in Verdoppelung. Die erstere haben wir in linearer Umbildung auf den Brettern aus Ägypten, den Stuckwänden von Samarra und auf dem Goldfunde von Nagy-Szent-Miklos kennen gelernt [2]. Es scheint die spätere lineare Umbildung des zuerst flächenhaft in Sibirien auftauchenden Motivs zu sein, wobei es fraglich bleibt, ob dort altmesopotamische Einflüsse mitgewirkt haben. Von besonderem Interesse ist dann in Abb. 178 auch noch Fig. 11 im

1) Vgl. W. Cohn, Ostasiatische Zeitschrift I (1912/3) S. 426; dorther auch der vom Verleger freundlich geliehene Druckstock.

2) Vgl. oben S. 97, 137 und 198.

Vergleich mit dem Greifenbeschläge Nr. 13 (Abb. 21) des albanischen Schatzes. Die Art, das Tier in durchbrochener Arbeit in den Rahmen zu setzen, ist die gleiche.

Die Durchbrucharbeit, die Riegl ebenfalls als spätrömisch nachweisen wollte, ist also ganz allgemein üblich in Ostasien wie in den südsibirischen Bronzefunden, die mit den Funden von Kelermes stilistisch und zeitlich zusammengehören [1] und nach der Antike hin vermitteln. Leicht möglich, daß der späte Hellenismus in Baktrien oder durch die Saken, mit dieser türkisch-chinesischen Art Fühlung nahm, und die iranische Kunst von dort aus die Anregung zum Ausarbeiten der Weinranke im Tiefendunkel erhielt, wie wir sie in Mschatta sehen. Die gleiche Anregung kann zur Unterarbeitung des dreistreifigen Bandornamentes geführt haben, wie es auf dem Mimbar von Kairuan in ausgezeichneten Belegstücken vor uns steht. Doch kann auch Iran selbst darin der gebende Teil sein, jedenfalls irgendeine volkstümliche Richtung, die auffällige Tiefendunkelwirkungen in der Fläche erzielen wollte.



Abb. 179: Nara-Museum: Laterne des Daibutsu. (Einzelheit).

Die am Jenissei gefundenen Durchbrucharbeiten, die eher weit vor als nach Christi Geburt anzusetzen sind, keinesfalls aber, soweit es sich um Bronzetypen handelt, nach Alexander (vgl. S. 111 u. 141), sind dem nicht fremd, der die „skythisch-permischen“ Denkmäler kennt [2]. Sie mögen wohl deren Voraussetzung sein. Es sind Bronze- und Goldarbeiten, die ihre volle Wirkung erst durch den untergelegten Stoff erhielten, dem sie als ornamentales Beschläge dienen sollten. Die Art des Ornamentes ist eine andere als in Iran. Die Gruppe ist zuletzt zusammengestellt von Minns, Scythians and Greeks S. 270 f. Auch er erkennt das hohe Alter der Durchbrucharbeit in Sibirien und die Verwandtschaft mit dem Kunstgute der spätrömischen Zeit, was beweise, daß dieser Stil eben bis in die späte

1) Aus dem gleichen Tumulus, wie die Gürtelstücke, stammt auch ein Gorytos, den Pharmakowski a. a. O. ebenfalls abbildet, ein Goldblech mit gestanzten Hirschen und Panthern, an dessen Rand man das gleiche „Fußornament“ gestanzt in Reihen sieht, von dem oben S. 141 die Rede war.

2) Vgl. Tolstoi-Kondakov, Russische Altertümer III, und Appelgren-Kivalo, Die Grundzüge des skythisch-permischen Ornamentstiles, Zeitschrift der finnischen Altertumsgesellsch. XXVI.

Zeit anhielt, nicht aber, wie Riegl meinte, Rom auch darin noch schöpferisch aufgetreten sei.

Ich kehre nach dieser qualitativen Umschau zum Bandgeflecht zurück und mache in Abb. 178 auf zweierlei aufmerksam: auf den mehrstreifigen Rankenstiel von Nr. 13, der in einen Tierkopf endigt, und auf das Randornament des Beschläges mit dem Stierpaare (Nr. 16), wo seitlich Streifen, oben und unten aber Zellen ausgehoben erscheinen, die an einem Ende rund, am andern eckig sind. Damit haben wir den Übergang



Abb. 180: Petersburg, Ermitage: Kotschkar-Schatz. Schmuckstücke in Silber, vergoldet.

gegeben zu den Schmuckstücken jenes Schatzes, der, am Flusse Kotschkar im Distrikt Semiretschensk[1] gefunden, oben S. 105 f. schon wegen der Goldschale und der Schnörkelranke an seinen Rändern besprochen worden ist. Abb. 180 zeigt die vergoldeten Silberbeschläge, wie sie heute in der Ermitage vereinigt sind. Was ist nun das vorherrschende Motiv dieser Durchbrucharbeiten: ist es die geometrische Ranke oder das mehrstreifige Bandornament? Beide sind vereinigt und zum Verwechseln ähnlich (vgl. S. 64 und 130 f.). Dazu kommt die Tierfüllung und -endigung, die an einzelnen Stellen un-

3) Vgl. über dieses Gebiet Landsdell, Russisch-Central-Asien S. 108 f.

mittelbar an Fig. 13 in Abb. 178 anschließt. Der Zusammenhang — Semiretschensk, das Siebenströmeland, liegt diesseits des Altai, angrenzend an Samarkand und Ferghana — mit der südsibirischen Jenisseigruppe ist auch gegeben durch das Randornament sämtlicher Stücke, die ausgestochenen Schuppen[1], die ebenso Abb. 178, Fig. 16

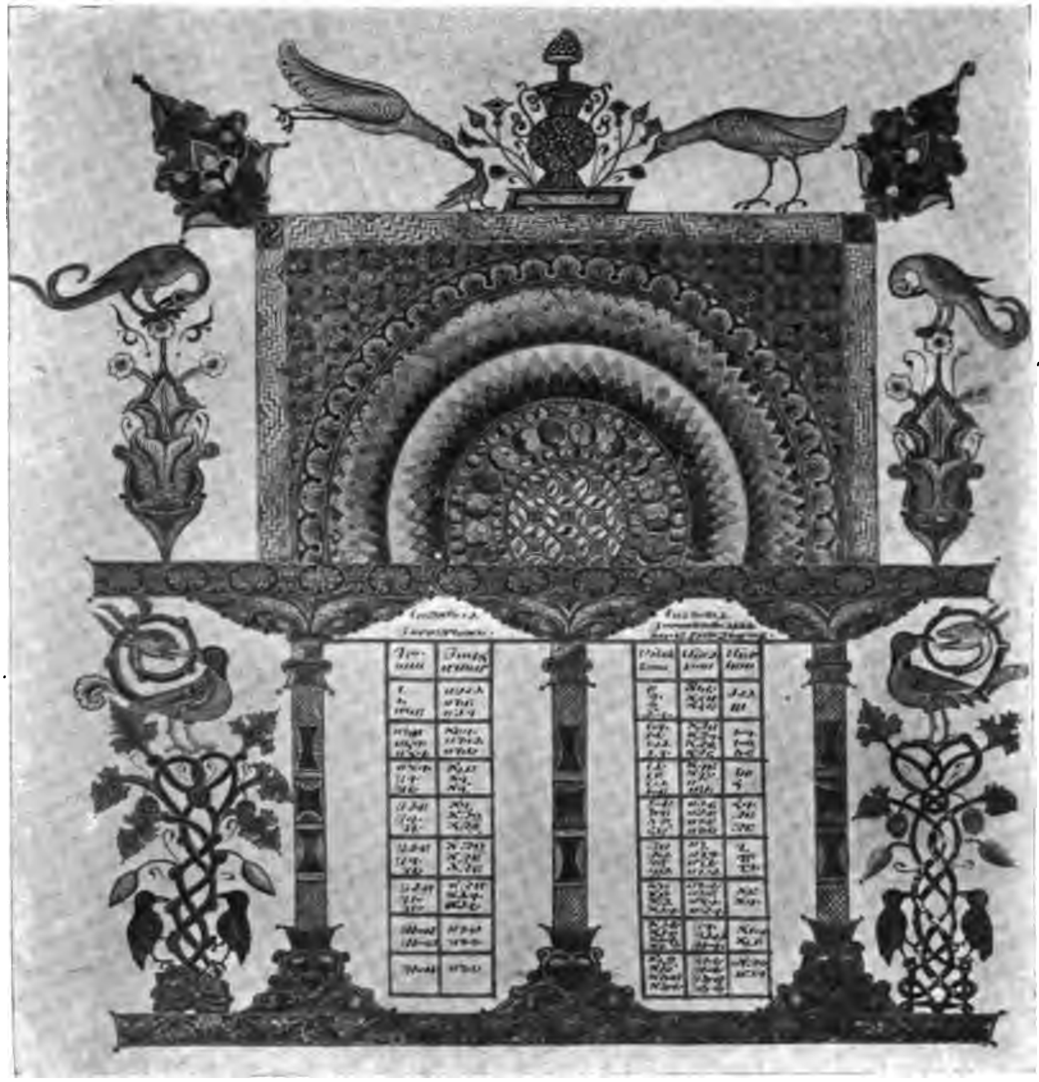


Abb. 181: Lemberg, Armenisches Evangeliar vom Jh. 1198: Kanonestafel.

beobachtet wurden. In Gegensatz zu diesen hochasiatischen Motiven steht die bandartige Ornamentik, die wir eher mit dem iranischen Kunstkreis in Zusammenhang bringen möchten. So würden diese Schmuckstücke eine Mischung darstellen, die ihrer geographischen Lage und allen andern Kulturerscheinungen, selbst Sprache und Rasse, entspricht.

1) Vgl. die Kreise des Kruges von Nagy-Szent-Miklos Abb. 60 und 64.

Die Gestalt der Beschläge des Kotschkarschatzes erinnert an die der Schmuckstücke aus Albanien. Der zugespitzte mit dem runden wechselnde Bogen findet sich dort wie an den Jenisseifunden Abb. 178. Doch ist Material und Technik der Kotschkarsachen von den albanischen Gold-, wie den sibirischen Bronzefunden vollständig verschieden. Ich glaube, daß auch darin Iranisches bezw. Türkisches sich äußert. Ebenso endlich das Ornament. In dem Beschläge Abb. 180 rechts sieht man in der Mitte einen Knoten aus drei durcheinander geschlungenen Ringen im Schrägschnitt. Der ganze übrige Raum ist von richtigen Ranken gefüllt, die aus Tierfratzen entspringen und in Tierköpfe endigen. Eine solche Fratze bildet die Mitte des anderen Beschlägs in Abb. 180 links. Darin laufen die Ranken zusammen, die ganz groteske Füllungen aufweisen neben einem Löwen und einem luchsartigen Tiere (vgl. S. 23). Auch eine Palmette treibt der stellenweise gefiederte Stiel, ähnlich der auf den ungarischen Taschenblechen aus der Landnahmezeit, die übrigens ebenfalls aus Silber gearbeitet und vergoldet sind [1]. Die kleineren drei Beschläge, wechselnd in der Form, zeigen das gleiche durchbrochene Ornament, die seltsam verdickten Ranken mit Kreislappen, im mittleren ein Vogelpaar, sonst Tierköpfe. Auch von diesem Motiv aus spinnen sich Beziehungen zur armenischen Miniaturenmalerei. In dem kleinarmenischen Evangeliar vom J. 1198 in Lemberg [2] (Abb. 181) sieht man in einer der Kanonesarkaden unten Rankenbäume aufgerichtet, die in den gleichen geometrischen Verschlingungen aufwachsen, wie wir sie an dem Beschläg rechts in Abb. 180 beobachtet haben. Darauf sitzt oben ein Vogel, dessen Schwanz in einen Tierkopf mit den langen Ohren ausgeht, wie sie öfter auf den Beschlägen vom Kotschkar beobachtet werden können [3]. Ich gebe hier und unten S. 283 je eine volle Kanonestafel der armenischen Handschrift von 1198 [2] um zu zeigen, wie reich wir uns die verlorenen Handschriften im eigentlichen Persien, wovon Armenien abhängig ist, vorzustellen haben.

Die Ausbreitung des mehrstreifigen oder mehrsträhnigen Bandornamentes läßt sich in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends von Iran aus vorschreitend nicht nur bis nach Nordeuropa, Italien und dem nördlichen Balkan verfolgen; es muß damals auch ein direkter nordiranischer Strom nach der syroägyptischen Ecke des Mittelmeeres gegangen sein. Sowohl in der koptischen, wie in der syrischen Miniaturenmalerei läßt sich ein fast unvermitteltes Verdrängen der altchristlichen Art durch Bandornamente nachweisen. Sie gehen in den koptischen Handschriften, wie in Armenien Hand in Hand mit der durch Tiere und Vögel belebten geometrischen Ranke [4]. Der Islam mag da als Zwischenträger gewirkt haben. Ein gutes datiertes Beispiel habe ich mit Somers-Clarke und Herz-Pascha in Antinoë ausgegraben [5]. Die Bandornamentik ist dann in Ägypten auch in Stein vorherrschend geworden. Eine große Masse von Belegen fanden sich auf Philae [6]. Die Ausbreitung des Ornamentes

1) Vgl. Hampel, Altert. III, Taf. 400 f. und oben S. 102 f. 2) Vgl. mein Amida S. 362 und 369.

3) Solche Köpfe auch noch in späteren orientalischen Teppichen. Vgl. Riegl im Jahrbuch d. Kunstsammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses XIII (1892) S. 199.

4) Vgl. Hyvernat, Album de palaeographie copte, bes. Taf. XXII Vat. 58 vom J. 884 und dann zahlreiche Beispiele aus dem X. Jh.

5) Veröffentlicht von Moritz, Arabic palaeography Taf. 107—110.

6) Lyons-Garstin, A report on the island and temples of Philae Taf. 58 f. Andere Beispiele bei Wulff, Altchristliche und mittelalterliche Bildwerke I, Taf. 77 f.

andererseits von Iran nach Osten wird belegt durch Stücke wie den kleinen Holzlöffel aus Turkestan, den Le Coq, Chotscho S. 64 abgebildet hat.

Auf dem Stücke des Kotschkarschatzes in Abb. 180 rechts begegnet wie auf dem Kapitell von Dwin Abb. 160 das Motiv des „Knotens", der u. a. als sog. gordischer Knoten an Säulenpaaren als orientalisches Motiv bekannt ist. Daß er eine symbolische Bedeutung hat, mag man aus der Anbringung eines ähnlichen Motivs zusammen mit der Hand auf dem Horne von Jasz-Bereny ersehen, das Hampel Altert. III Tafel 532 f. veröffentlicht hat[1]. Auch dieses Denkmal gehört nicht der ausgehenden Antike an, wie Hampel und Andere annahmen, sondern ist wie die Innsbrucker Emailschale ein gutes Stück iranisch-türkischer Kunst[2]. Mit der Herleitung dieser Art Knoten hat sich kürzlich Stöcklein[3] beschäftigt und seine buddhistisch-chinesische Herkunft, sowie die türkische Vermittlung nach dem Westen klargestellt. Ich kann mich daher hier mit der Erwähnung dieser unerwarteten Stütze für meine Anschauungen begnügen.

G. Die verknoteten Kreise. Das mehrstreifige Bandgeflecht ist auf das engste verknüpft mit dem bereits oben S. 130f. erwähnten beliebten Stoffmuster der verknoteten Kreise. Es wurde dort wegen seines engen Zusammenhanges mit der geometrischen Ranke besprochen. Dieses Muster könnte seine Verbreitung in Vorderasien in Stoffen und durch eine Kunstgattung gefunden haben, die bisher für Ornamentfragen unbeachtet blieb. Die sakische Architektur war, soweit sie bodenständig ist, Verkleidungsarchitektur im Gegensatz zur griechischen, die ihre Glieder aus einheitlichem Material, ursprünglich Holz, dann Stein aufwachsen ließ. Im Zentrum sakischer Kunst, das im Nordosten, d. h. da zu suchen ist, wo die Handelswege vom Mittelmeer her mit denen von Indien und China wie in einem Kreuzwege zusammenliefen, kannte man ursprünglich als einziges bodenständiges Baumaterial nur den sonnengebrannten Ziegel, der noch weniger als der feuergebrannte Ziegel sich dazu eignete, künstlerische Wirkungen auszulösen. Die Folge davon war, daß man die Bauten von alters her mit edlerem Material verkleidete. Da nun aber der Kern dieser Bauten, der Rohziegel, keine Dauer hatte, so sind fast alle Denkmäler dieser Art vom Erdboden verschwunden, mit ihnen die alten Dekorationen, denen man vielleicht durch Ausgrabungen wird beikommen können. Diese aber wurden bisher in jenen schwer zugänglichen, den Franzosen vorbehaltenen Gebieten von niemandem unternommen, daher die sakische Kunst vorläufig nur mittelbar erschlossen werden kann. Das wichtigste Mittel ist der Rückschluß von sakisch beeinflußten Steinbauten in Armenien und von Ziegelbauten in Mesopotamien her, ferner von den durch Ausgrabungen oder erhalten nachweisbaren, im sakischen Stil durchgeführten Bauten der Sasaniden und des frühen Islam, nicht zuletzt aber auch von Werken der Kleinkunst aus, auf die unser Augenmerk in vorliegender Arbeit gerichtet ist.

Ich gehe von dem Krug mit dem Zangenornament im Schatze von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 60 u. 64) aus. Die verknoteten Kreise sind hier in einer Weise wirksam gemacht, die ihresgleichen sucht. Perlschnüre säumen zwei Bänder von schuppenartig übereinandergelegten Scheiben, auf welchen die Glanzlichter des Goldes lebhaft zur Geltung kommen. Dieses Motiv ist auch der armenischen Miniaturenmalerei geläufig, Abb. 181 und wie eine der Kanonesarkaden des kleinarmenischen Evangeliars von

1) Vgl. dazu die monographische Bearbeitung des Hornes von Hampel im Arch. Ertesitö 1905 S. 97 f.

2) Vgl. darüber Amida S. 120f und 348f.

3) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/5 S. 118f.

1113 bwz. 893 in Tübingen bezeugen[1]. In Armenien, einem Gebiete, das dem Zentrum des Sakischen in Chorasan ebenso im Westen zugewendet ist, wie das durch den Krug vertretene türkische Gebiet im Osten, finden wir nun auch zahlreiche Belege des Motivs der verknoteten Kreise als Wand- bzw. Flächendekoration. Ein ausgezeichnetes Beispiel wurde bereits Abb. 131 in der schönen Holztür aus Georgien vorgelegt. Armenische Beispiele bieten Abb. 182 und 183[2], von der um 1000 entstandenen Kirche des Gagik in Ani stammend, die der großen Kirche, die Nerses III um 650 in Swartnotz gebaut hatte (vgl. oben S. 196), nachgebildet ist. Tatsächlich findet sich auch dort schon eine Steinplatte mit den verknoteten Kreisen, die ich leider nur in einer Skizze



Abb. 182: Ani, Gagikkirche: Verzierte Steinplatte.

besitze. Auf diesem Bruchstücke sind noch drei Kreise in zwei Reihen übereinander, von Rosetten gefüllt, erhalten. Reicher sind die Motive in Ani. Abb. 182 zeigt ein dreistreifiges Zickzack und verknotete Kreise in anmutiger Verflechtung durcheinander geschlungen. Die Kreise sind wie auf der Holztür (Abb. 126) durch Knopfreihen auffällig gemacht. Es ist das die gleiche Art, die wir an der Tür des Mahmud von Ghasna als typisch verwendet nachgewiesen haben (vgl. oben S. 206/7). Ein Blick auf den nordischen Schlitten des VIII. Jh. Abb. 174 wird ferner belegen, daß auch dort Kreise und Rauten übereinander gelegt sind. Das armenische Beispiel liegt auf einem der Arierwege vermittelnd zwischen Awghanistan und Norwegen. Mit der Zeit werden sich vielleicht auch noch andere Zwischenglieder finden.

1) Vgl. meine Kleinarmenische Miniaturenmalerei Taf. VIII in den Leisten des ⊓-förmigen Aufsatzes.

2) Beide Druckstöcke nach Photogrammen, die ich dem Architekten Toramanian verdanke.

Abb. 183, ebenfalls eine Steinplatte, zeigt die verknoteten Kreise zweistreifig ausgeführt und ganz durchsetzt von Palmettengebilden, so daß die Grundelemente der Ornamentströme wie in Abb. 126 zu einer Einheit verbunden erscheinen. Das Band ist im Schrägschnitt gefurcht und ebenso die Palmetten. In der äußeren Reihe sieht man das flaschenartige Motiv, von dem oben S. 114 die Rede war, von hängenden, in der inneren Reihe einen zweistreifigen abgebundenen Stab von liegenden Halbpalmetten begleitet. In den Zwickeln Vollpalmetten und Vierpässe, die Palmettenmotive immer mit entschiedener Betonung des Kreislappens. Man beachte auch, daß das Ornament hier um eine rechteckig umrahmte Rundnische gelegt ist, und so das ⊓-förmige Motiv entsteht, das in armenischen (Abb. 181) und byzantinischen Minia-



Abb. 183: Ani, Gagikkirche: Verzierter ⊓-förmiger Aufsatz.

turen sowie auf den altarabischen Grabsteinen eine so große Rolle spielt und neuerdings mit der Tabula ansata in Verbindung gebracht wird, obwohl es ein rein sakisch-türkisches Motiv ist[1].

Beispiele der verknoteten Kreise aus sasanidischer Zeit sind im ersten Dreieckfelde von Mschatta, auch wieder mit der bezeichnenden Knopfreihe erhalten[2]. Das Berliner Museum besitzt aber auch Reste einer Wandverkleidung in Stuck aus Mesopotamien, Abb. 184—186, die gerade das bieten, was ich als Lieblingsmotiv der ostiranischen Stuckwände annehme: die verknoteten Kreise[3]. Ich bilde drei von den acht Plattenfragmenten in einer Zusammenstellung ab, die ohne Anspruch auf Richtigkeit

1) Vgl. Amida 363/4 und „Der Islam" II S. 333. Dazu die charakteristische Behauptung Karabaceks (Sitzungsberichte der Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl. 178. Bd., 5. Abh. S. 26 f.) und was Herzfeld (Der Islam VI [1915] S. 192) dazu phantasiert. Wie die Steinmetzen der altarabischen Grabsteine die Tabula ansata geben, habe ich Der Islam II. S 332 deutlich genug gezeigt. Das ⊓-förmige Gehänge hat damit nichts zu tun.

2) Mschatta Taf. IX und S. 308 f.

3) Vgl. Amida S. 359 und Sarre, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIX (1908), S. 69.

doch vielleicht eine Anregung dafür gibt, über den Zusammenhang nachzudenken; möglicherweise gehören die drei Muster auch drei verschiedenen Wänden an. Die Hauptsache ist, daß auf zweien, der Platte mit dem Flügelpaar und dem Steinbock, der Kreis mit dem Knopfornament, einmal einfach, einmal doppelt als Rahmen genommen ist. Abb. 185 in den Achsen Spiral-Quadrate mit Kreislappen statt der verschlingenden kleinen Kreise, was mich glauben läßt, daß die großen Kreise nicht unmittelbar aneinander stießen. Doch sind das Fragen für sich. Das Muster der ver-



184



185



Abb. 184—186: Berlin: Kaiser-Friedrich-Museum: Stuckornamente aus Mesopotamien.

knoteten Kreise ist nun wie gesagt ein Lieblingsmotiv der persischen Seidenstoffe, die Falke[1] neuerdings von dem alexandrinischen und antiochenischen Kunstkreise herleitet. Nur die Füllung lässt er beschränkt als persisch gelten. Es entsteht also auch hier wieder die Frage, ist das Muster der verknoteten Kreise hellenistisch und auf Persien übergegangen oder liegt der Fall umgekehrt? Falke argumentiert so (S. 30): „Die Vermutung, daß die Seidenweberei in Persien älter sei, als auf römischem Gebiet, hat keine Wahrscheinlichkeit für sich. Ihre Anfänge müßten dann schon in das Partherreich der Arsakiden zurückreichen, dessen nationale Kultur noch niedriger eingeschätzt wird, als die des sasanidischen Irans. In den Schriftquellen ist von einem persischen Seidengewerbe vor der zwangsweisen Verpflanzung gräko-syrischer Weber

1) Kunstgeschichte der Seidenweberei I S. 30 und 80.

durch Schapur II um 360 nach Susiana und Persis nichts überliefert, und die ältesten sasanidischen Stoffe, die wir kennen, stammen erst aus dem 6. Jh. Sie entsprechen stilistisch den gleichzeitigen Reiterstoffen von Alexandria. Diesen aber geht auf griechischer Seite eine ansehnliche Denkmälerreihe voraus, die einen älteren Seidenstil enthüllt, dem Persien nichts gegenüberzustellen hat". Soviel Sätze, soviel falsche Annahmen. Sie sind heute gang und gäbe. In erster Reihe steht die unbegreifliche Vorstellung, daß Susiana und die Persis, zwei Südprovinzen, das Hochland von Iran schlechtweg bedeuten. Daraus sind auch bei Herzfeld alle Fehler entstanden. Die künstlerisch ausschlaggebende Provinz ist nicht dieses Steinland, sondern der steinarme Norden gewesen. Dort war man auf den Rohziegelbau und die dekorative Verkleidung gewiesen. Über diese Gegend hat auch der Seidenhandel seinen Weg genommen und dort in Baktrien und unter den Parthern hat jene wichtige Mischung griechischer, west- und zentralasiatischer, indischer und chinesischer Elemente stattgefunden, die unter Vortritt der Nomaden und Nordvölker Träger des neuen Stiles am Mittelmeere wurde. Die Stoffe werden sich bei genauerer Untersuchung dafür ebenso als Beleg nachweisen lassen wie die Metallsachen, die in diesem Bande im Vordergrunde stehen. Ägypten und Syrien waren der empfangende Teil, ähnlich, wie die Persis und Susiana, Mesopotamien und Armenien. Auf dem Gebiete des Kuppelbaues läßt sich das ganz schlagend nachweisen. Für die Seidenstoffe beginnt die Forschung jetzt durch die Funde in Turkestan, Khotan und in Tunhuang an der chinesischen Grenze ganz neue Grundlagen zu gewinnen[1]. Weiter aber werden vergleichende Studien leiten, wie sie jetzt in meinem Institut von M. Dimand über die Verzierung der ägyptischen Wollwirkereien geführt werden, die der koptischen und arabischen Zeit angehören. Die flächenfüllenden Muster zeigen da so auffällige, mit China und Indien neben iranischen Mustern in Verbindung zu bringende Motive, daß der vergleichenden Forschung auch da deutlich die neuen Wege gewiesen werden, wie sie dieses Buch bahnen will. Auf die Zellenverglasung, den Schmelz, die Fliesentechnik u. s. f. kann ich hier leider nicht näher eingehen. Einschlägige Arbeiten werden sich genau in dem weiten Umkreise zu bewegen haben, wie die Untersuchungen, die ich hier führe. De Linas hat dafür längst den Weg gewiesen. Vgl. unten S. 237, 270 usw.

Der Palast von Hatra, die größte erhaltene Schöpfung der Parther, ist eine Grenzerscheinung[2]. Er liegt im nördlichen Mesopotamien und ist für Araber von Saken oder Armeniern erbaut. Dort sind die Außenmauern noch durchaus in Stein verkleidet und ausschließlich die Tonne, nicht die Kuppel verwendet. In Chorasan aber setzt die kunsthistorische Forschung eben erst mit der Expedition des Kunsthistorischen Institutes meiner Lehrkanzel an der Wiener Universität ein. Ausgrabungen konnten nicht gemacht werden; wo sie versucht wurden (Nischapur), sind sie von den Ortsbehörden unter Hinweis auf das Vorrecht der Franzosen eingestellt worden. Da ist also, soweit nicht frühislamische Denkmäler aushelfen, noch alles der Zukunft vorbehalten. Es ist die Hauptabsicht des vorliegenden Buches, die Aufmerksamkeit auf diese wichtigste Einbruchstelle der asiatischen Kunst hinzuleiten. Kleinasien, Mschatta und Amida haben darauf vorbereitet.

1) Vgl. mein „Zentralasien als Forschungsgebiet“, Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 68 f. bes. S. 78. 2) Vgl. darüber oben S. 73, 151 und Andrae, Hatra. 2 Bände. Leipzig 1908 u. 1912.

H. Stand der heutigen Forschung. Wir haben nun zwei Arten von Dekorationssystemen auf Chorasan und sein Hinterland zurückgeführt: das mehrstreifige Bandgeflecht und die verknoteten Kreise. Wenn man ein kunsthistorisches Handbuch wie Wulff „Altchristliche und byzantinische Kunst“ hernimmt, so wird man die Mehrzahl der in der Übergangszeit vom Altertum zum Mittelalter auftauchenden neuen Ornamentreihen entgegen meinen in dem Werke über Mschatta vorgelegten Untersuchungen auf Syrien bezogen finden[1], mit Antiochia als Zentrum. Während so in Deutschland die Forschung auf eine schiefe Bahn geraten ist, hat man in Frankreich und England die Mschatta-Ergebnisse im wesentlichen angenommen[2]. Die Erklärung liegt darin, daß dort nie die Einseitigkeit unserer klassisch-philologischen Orthodoxie geherrscht hat, man dort vielmehr, durch den Besitz der Kolonien geistig vorbereitet, von der Bedeutung der vom Mittelmeer losgelösten Kunstströme im Innern Asiens und den von Indien und China ausgehenden Einflüssen zu allen Zeiten eine ungefähre Vorstellung hatte. Die Gruppe, die sich in Deutschland gegen meine Aufstellungen wendet, lenkt nur wieder in die alte Schulmeinung ein, gegen die Arbeiten wie Kleinasien, Mschatta und Amida vorgegangen waren. Wulff mit seinen Hintermännern und Schülern hat zudem die Denkmäler der Völkerwanderung, denen auch der albanische Schatz angehört, völlig außer acht gelassen. Der Boden seines Hauptgewährsmannes ist im wesentlichen die Architektur und die dekorative Plastik im Dienste der Baukunst. Und selbst in diesem engen Kreise wurden Steinarchitektur und Verkleidungsarchitektur nicht grundsätzlich geschieden. Die Folge ist, daß dieser Berliner Kreis wie Riegl niemals auf den zentralen Herd im nordöstlichen Iran stoßen konnte, sich immer nur an Mesopotamien, im besten Fall an die persischen Bauten in Susiana und der Persis hielt. Von daher und aus den Schriftquellen konnte freilich keine Erkenntnis kommen.

Ich beschränke mich an dieser Stelle auf das mehrstreifige Flechtwerk und das Muster der verknoteten Kreise. In „Mschatta“ und oben S. 71 f. habe ich bereits die Weinranke untersucht, in „Amida“ die Tiermotive. Für sie alle mag gelten, was ich schon für die geometrische Ranke nachgewiesen zu haben glaube: sie kommen aus der sakischen Einfallspforte, wo sich Einheimisches mit Griechischem, Indischem, Chinesischem und dem Kunstbesitze der Nomaden und Nordvölker mischt. Wie weit dabei die letzteren Elemente den Ausschlag gaben, läßt sich heute noch nicht im entferntesten beurteilen, die Forschung soll nur beobachtend in diese Richtung gelenkt werden. Wollte ich mich durch die Tatsachen auf chinesischem Gebiete leiten lassen, so müßte ich annehmen, daß das Bandornament ursprünglich von dort ausgehe. Hoerschelmann erwähnt in seiner Entwicklung der altchinesischen Ornamentik S. 2f. die Tatsache, daß das alte Schriftzeichen für Ornament in den ältesten chinesischen Wörterbüchern als Darstellung des Flechtmusters erklärt wird. Auch ist zu beachten, daß dieses Muster, sogar mehrstreifig verwendet, ein Lieblingsornament der ältesten hieratischen Bronzen ist (Abb. 107), aber freilich neben dem Tierornament zurücktritt. Doch sehe ich die Dinge im vorliegenden Buche von der europäischen Seite an, für die Altai (Abb. 106) und Iran die Ausgangspunkte sind.

1) Ähnlich schon Kondakov, Gesch. und Denkmäler der byzantinischen Emails S. 69 und Courajod.

2) Vgl. Bréhier, Nouvelles recherches sur l'histore de la sculpture byzantine. Dazu oben S. 74 und Dalton, Byzantine art and archaeology 1911, Diehl, Manuel d'art byzantin 1910.

Nordostiran kam in der Kunst wie im Seidenhandel die Rolle des Vermittlers zwischen dem Mittelmeere und Hochasien, Indien und China zu. Seine eigenen Elemente liegen in der Verkleidung von Rohziegeln, die also zur Kuppel ebenso führten wie zu den Ornamentsystemen, von denen Mschatta, Amida, Armenien, Samarra und die in diesem Buche veröffentlichten Denkmäler eine Vorstellung geben. Die Kuppel, auf sakisch-armenischem Boden zum vollen Ausdruck des für den arischen Geschmack bezeichnenden Raumgefühls geworden, wirkte das ganze Mittelalter hindurch auf das Mittelmeer und Europa, bis sie seit der Renaissance auch dort die Herrschaft antrat. Dagegen ist der Südträger des sakischen, von allen Seiten beeinflußten Ornaments der Islam geworden, dessen entwickelte Kunst durchaus in der ostiranischen wurzelt. Davon später und „Die bildende Kunst des Ostens“ S. 7f. und 28f. Ich schließe damit den Abschnitt über den Stand der heutigen Forschung nicht, der Rest des Buches wird vielmehr fortlaufend darauf Bezug nehmen.

3. Konstantinopel und der Mittelmeerkreis.

Der Alexanderzug leitet für das Mittelmeer die Periode eines Weltverkehres ein, wie er vorher nur zur Zeit des sumerisch-akkadischen Vorstoßes und in mykenischer Zeit bestanden haben dürfte. Es findet ein Austausch von Formen zwischen dem Süden Europas, den Ostküsten des Mittelmeeres und Asien statt, in dem — wie ich in meinem „Hellas in des Orients Umarmung“ anzudeuten suchte[1] — zuerst griechische Formen nach dem Osten und später immer mehr asiatische nach dem Westen drangen, bis endlich die hellenistische Kunst ganz unterlag, soweit nicht das Christentum und die Höfe die alten auf Darstellung und Verblüffung berechneten Formen in die neue Zeit hinüberretteten. In dieser Richtung ist wohl die konservative Rolle von Rom und Byzanz zu suchen; im übrigen haben gerade diese beiden Residenzen zusammen mit den übrigen, nicht minder anspruchsvollen Großstädten am Mittelmeere durch das wachsende Luxusbedürfnis dem Einzuge der asiatischen Kunstformen Tür und Tor geöffnet.

Es ist anerkannt, daß sich in den Jahrhunderten um die Mitte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung am Mittelmeer ein Wandel des Geschmackes vollzieht, den die einen auf die vordringenden Barbaren, die andern auf die letzte Phase einer folgerichtigen Entwicklung der antiken Kunst zurückführen (vgl. oben S. 65f.). Die Sache hat insofern allgemeinere Bedeutung, als damit zusammenhängt, wie die Kunstforschung Stellung zu nehmen hat zur humanistischen, auf den klassischen Sprachen begründeten Geistesbildung des deutschen Volkes. Der Druck, den man damit auf das Empfinden ausübt, ursprünglich wohltätig wie die christliche Religion, wirkt ähnlich der römischen Kirche allmählich der Entstehung einer deutschtümlichen Kultur entgegen. Es fragt sich nun, ob der Zeitraum geistiger Freiheit, den die Germanen am Anfang ihrer historischen Zeit vor Eintritt des Christentums noch genossen, sie als Träger einer auf Asien zurückgehenden Kunst zeigt, oder ob sie schon in der Zeit, in der ihre Wanderungen begannen und die Besitzergreifung von Gebieten, die bis dahin die Römer innehatten, auch künstlerisch vollständig im Banne der An-

1) Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung Nr. 401 vom 18/19. II. 1902.

tike waren, wie Riegl will. Denn das steht ja, scheint es, außer Zweifel, daß die Völkerwanderungskunst keine ausschließlich im Norden Europas bodenständige, aus der prähistorischen Entwicklung naturgemäß hervorgehende, sondern z. T. wenigstens entweder von Rom oder dem Orient übernommen ist. Darauf spitzt sich im letzten Ende für uns Nordländer das Problem „Orient oder Rom" zu. Ich prüfe im vorliegenden Abschnitte die Voraussetzungen am Mittelmeer und werde im nächsten Abschnitt auch auf den Norden selbst übergehen.

Als ich 1901 mein Buch „Orient oder Rom" schrieb, da lag mir nur das Christentum und die Mittelmeerkunst im Sinne. Wickhoff hatte in der „Wiener Genesis" der hellenistischen Kunst ein selbständiges Rom entgegengestellt, das schöpferisch im Gebiete der bildenden Kunst neue, bahnbrechende Wege eingeschlagen haben sollte, während ich gerade damals nach nahezu sechsjährigem Aufenthalte in Rom und dem Oriente zu der Überzeugung gelangt war, daß Rom nur die letzte Phase des Hellenismus in lokaler Färbung bedeute und der Orient mit dem Christentum stärker als vorher die maßgebende Macht wurde. Riegl glaubte mit seiner spätrömischen Kunstindustrie auszugleichen. Er schrieb mir damals anläßlich der Übersendung meiner Kritik „Hellas in des Orients Umarmung": „Man kann die Dinge vom einseitig antiken (Wickhoff), einseitig orientalischen (Sie) und einem vermittelnden Standpunkt betrachten; dem letzteren suchte ich wenigstens nachzukommen". Riegl glaubte, die hellenistische Kunst Ostroms löse das Rätsel. Inzwischen bin ich in der Erforschung der christlichen und islamischen Kunst immer weiter nach Osten vorgeschritten und glaube, soweit die Architektur und die darstellende Kunst in Betracht kommen, Beweismaterial genug für meine Überzeugung beigebracht zu haben; Armenien wird da den Schlußstein liefern. Mit Mschatta und Amida war ich auch auf das Gebiet des Ornaments übergegangen, das mir in „Orient oder Rom" noch fernlag. Die nordische und Nomaden-Kunst hatte ich lediglich in Aufsätzen gestreift[1]. Nunmehr stehen in diesem Buche die Schatzfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Südosten Europas im Vordergrunde der Betrachtung.

Die Bearbeitung dieser Schatzfunde hat seit Hampels und Riegls Anregungen auffallend geringe Fortschritte gemacht. Das österreichische archäologische Institut in Wien, das die Herausgabe der spätrömischen Kunstindustrie übernahm, brachte in den abgelaufenen vierzehn Jahren nicht einmal den zweiten Band heraus, zu dem der erste nur eine Einleitung sein sollte. Riegl bezeichnet diesen zweiten Band 1903 als im Drucke befindlich[2]. Es bewahrheitet sich somit, was schon von englischer Seite (Minns S. 282) behauptet wurde: The volume in which he was to have treated of the barbarian arts has never appeared: and now it never can.

Vielleicht erklärt sich die Verzögerung ziemlich einfach daraus, daß in den Schatzfunden neben dem gewohnten antiken Erbe ein außerordentlich starker und mit den Jahrhunderten zunehmender Einschlag fremdartiger Elemente steckt, mit dem der nichts anzufangen weiß, der sich immer nur mit Geschichte, Philologie und Denkmälern der griechisch-römischen Mittelmeerwelt beschäftigt. Niemand will den ersten unsicheren Schritten folgen, die zur wissenschaftlichen Eroberung jener anderen

1) Preuß. Jahrbücher LXXII (1893) S. 448f. Vgl. dazu Neumann, ebenda CLXIII (1916) S. 309f.
2) Beiträge zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet, S. 5.

Kunstwelt führten, in deren Umarmung Hellas und Rom derart erstickt wurden, daß sie nur durch künstliche Renaissancen wiedererweckt werden konnten. Jeder wehrt ab, und man darf kaum erwarten, daß es in absehbarer Zeit besser wird, weil der orientalische Philologe, der es unternimmt, Kunstgeschichte zu studieren, von seinen Fachgenossen nicht für voll angesehen wird und ein Kunsthistoriker wieder, der sich ohne Kenntnis der verschiedenen Sprachen mit den orientalischen Denkmälern beschäftigt, der herrschenden Richtung von vornherein für einen Dilettanten gilt. So ist denn die schwierige Forschung auf dem von vielen nationalen, sprachlich auseinandergehenden Kräften durchsetzten Übergangsgebiete von der antiken zur mittelalterlichen Kunst auch weiterhin auf Mitarbeiter angewiesen, die bereit sind, entweder als Spezialisten Hungers zu sterben oder sich als Paria zwischen den erbgesessenen Forschungsrichtungen herumzutreiben. Zu der notwendigen festeren Begründung auch auf philologischer Grundlage kann es unter diesen Umständen garnicht kommen.

Das Schwierige bei Bearbeitung der Schatzfunde zunächst aus der Zeit des späten Hellenismus, als Ideen und Formen zu wandern begannen, und dann der nachfolgenden Völkerwanderungszeit selbst, liegt darin, daß die kleinen Gegenstände, um die es sich dabei handelt, weit in der Welt herumkamen, d. h. den Zusammenhang mit dem Ursprungsboden verloren und nur in ganz außergewöhnlichen Fällen Inschriften als Fingerzeig für den Forscher aufweisen. Man möchte daher wünschen, daß die Bearbeitung der fest am heimatlichen Boden haftenden Denkmäler der Baukunst aus der Übergangszeit vorausginge, so daß wenigstens von dieser Seite aus ein Anhaltspunkt für die Erwägung der verschiedenen Möglichkeiten gegeben wäre. Und da kommt nun eine Schuld zutage, die die neueren Kunsthistoriker ganz allein zu verantworten haben, die nämlich, daß sie zwar gern mit dem bequem in Photographie erreichbaren Materiale von Malerei und Plastik arbeiten, sich etwa auch noch als Museumspraktiker oder Privatsammler mit dem Kunstgewerbe beschäftigen, aber die feste unverrückbare Grundlage, die von der Baukunst gegeben wird, leichthin von sich abschieben, als wenn sich die Probleme der Kunstentwicklung in irgend einem Zweige ohne genauen Einblick in alle Kunstäußerungen behandeln ließen. Den Denkmälern der Baukunst kommt man aber nur durch Reisen und Augenschein bei, besonders solange es sich darum handelt, sie überhaupt erst nachzuweisen oder wissenschaftlich brauchbar vorzuführen. Dazu wieder gehören Institute, Hilfskräfte und Mittel, der einzelne kann da kaum den Anforderungen entsprechen. Da das alles für den christlichen, islamischen und hochasiatischen Orient nicht besteht — wenigstens nicht für Fachkunsthistoriker —, das große Asien, die Wiege der europäischen Welt, aber zugleich von den Kunsthistorikern selbst als für das Studium der christlichen und islamischen Kunst nicht in Betracht kommend angesehen wird — von seiner Bedeutung als Maßstab des Verstehens der einseitigen Entwicklung der abendländischen Kunst seit der Renaissance ganz zu schweigen —, so ist eben dem Kunsthistoriker nicht zu helfen. Wie sehr die Entwicklung des Faches darunter leidet, zeigen große von Berlin ausgehende Materialpublikationen wie das Textilwerk von Lessing bzw. dessen Bearbeitung durch Falke oder des letzteren Veröffentlichungen über Goldschmiedekunst[1]

1) Wie die Alten sungen .... So erklärt sich z. B. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen S. 32, die Kanne von S. Maurice sei „sicher byzantinischen Ursprunges".

und die in diesem Fahrwasser gehende Zusammenfassung des einschlägigen Materials von Hampe im Reallexikon der germanischen Altertumskunde (II, S. 270 f.). Von dem Gebahren des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft und Clemen wird noch zu reden sein.

Auf der andern Seite stehen Architekten, die sich, im Banne von Rom, nicht klar machen können, was alles schon in den Hellenismus vom Orient einmünden mußte, bevor das, was wir in Rom vor uns sehen, möglich war. Sie beachten nicht, daß die originellen Kräfte des Orients weiter bestehen, sowohl während Rom blüht wie selbst noch in einer Zeit, als Rom (und die hellenistischen Großstädte überhaupt) zugrunde ging. Von diesen Architekten wieder lassen sich Kunsthistoriker wie Wulff[1] beeinflussen, der, nachdem die alten römischen Schranken der Forschung fielen, eine neue Sackgasse schuf, die durch Kleinasien, Syrien und Ägypten mit Konstantinopel als Zentrum gebildet wird. Wulff greift dabei freilich nur erneut auf Ainalov[2] zurück und lehnt jede maßgebende Einwirkung des tieferen Orients auf die entstehende altchristliche und byzantinische Kunst ab[3].

Unter diesen Umständen muß der von mir seit anderthalb Jahrzehnten geführte Kampf um die Frage „Orient oder Rom“, folgerichtig erweitert auf „Orient oder Byzanz“[4], auch heute noch weitergetragen werden, so lästig auf die Dauer diese längst hinter mir liegende Kampfstellung wird. Die Linie ist jetzt so weit vorgeschoben, daß die Entstehungsgebiete des Hellenismus, die Küsten um das östliche Mittelmeer herum, von den Einsichtigen als die eigentlichen Entstehungsgebiete der christlichen Kunst zugegeben werden. Es handelt sich heute mehr darum, die Anerkennung der bestimmenden Teilnahme der Länder jenseits des Euphrat und Tigris, vor allem des sakischen Kunstkreises durchzusetzen, daneben des indischen und chinesischen. Ich habe in einem Aufsatz über die Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst[5] auf diese notwendige Ausdehnung des Kampfes gegen die im Wanken begriffene Front der Rom- bzw. Byzanz-zentrisch Gesinnten hingewiesen und dort auch einige bezeichnende Beispiele als Belege der Bedeutung von Persien, Indien und China angeführt. Im vorliegenden Werke bot sich bei Vorführung des albanischen Schatzes Gelegenheit, näher einzugehen auf die Bedeutung des sakischen und alttürkischen Kunstkreises für die Geschichte des byzantinischen Ornamentes. Freilich wäre, wie gesagt, zu wünschen, daß dieser Arbeit hätte vorausgehen können eine andere, größere über die Entwicklung des Kuppelbaues in Armenien auf Grund sakischer Anregungen. Sie wird nach Vollendung des vorliegenden, als Intermezzo anzusehenden Bandes, in den Druck gehen[6].

A. Der Kuppelbau. Es war oben S. 191 davon die Rede, daß der Kuppelbau die Richtung auf den ausgesprochen arischen Raumbau im Gebiet der sakischen Parther

---

1) „Altchristliche und byzantinische Kunst“.

2) Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst 1900. Vgl. dazu Byz. Zeitschrift XI (1902) S. 278 f. und Repertorium für Kunstwiss. XXVI (1903) S. 35 f.

3) Vgl. meinen Aufsatz „Die sasanidische Kirche“, Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 349 f.

4) Vgl. die „Miniaturen des serbischen Psalters“. Denkschriften d. Ak. d. Wiss. in Wien LII S. 87 f. Dazu die Streitschriften von Brehier, Revue arch. 4, Serie X (1907) S. 396, Millet, ebenda (1908 I) S. 171 f.

5) In Dölgers „Konstantin d. Gr. und seine Zeit“, Festgabe für de Waal, S. 363 ff.

6) Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse biete ich in dem volkstümlichen Bändchen „Die bildende Kunst des Ostens“ (Bibliothek des Ostens Bd. III), Leipzig 1916.

genommen hat. Was vom nördlichen Iran über die hellenistischen Gebiete und Armenien nach dem Mittelmeere vordringt und in Rom und Byzanz bewundert wird, darf also nicht als römisch oder byzantinisch, sondern muß in seinen Zusammenhängen mit den iranischen Ursprungsländern betrachtet werden. Die Grundlage für eine derartige Forschungsrichtung wird die Vorführung des reichen armenischen Materials liefern, eine Arbeit, die das Ergebnis einer im Herbste 1913 unternommenen Forschungsreise des dem Verfasser unterstehenden Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien ist. Als Haupterrungenschaft können schon hier veröffentlicht werden drei durch inschriftliches Material und eindeutige Nachrichten der ältesten armenischen Schriftquellen belegte Tatsachen: 1. die der großen Blüte des armenischen Kirchenbaues in der Zeit vom IV.—VII. Jh., 2. vor allem die unzweifelhaft festgestellte, ausschließliche Verwendung des Gewölbebaues und 3. die Tatsache der Vorherrschaft des Kuppelbaues, der zunächst in sakischer Fassung über dem Quadrat mit Trompen und dann verstrebt durch vier Konchen auftritt, bis er allmählich zur Kreuzkuppel und unter dem Einfluß von Längstonnenbauten zum typischen Trikonchos wird. Ich bin überzeugt, daß der Nachweis dieser Tatsachen mit der Zeit einen Umschwung im Gebiete unserer Vorstellungen von der Entwicklung des christlichen Kuppelbaues herbeiführen muß. Vor allem dürfte die Forschung über den Ursprung einzelner Typen, über die in letzter Zeit so viele Hypothesen in der Luft herumschwirren — man denke nur an die Literatur über den Ursprung trikoncher Bauten[1] —, endlich einmal auf festen Boden gelangen.

Auf Grund der Erfahrungen, die ich in Armenien machte, bzw. der Zusammenhänge, die das armenische Material aufdeckte, muß ich annehmen, daß die quadratische Kuppel aus dem arischen Holzbau stamme (Spuren in Indien und der Ukraina s. S. 191, Anm. 2). Die runde Kuppel hat anderen Ursprung und wird in Persien[2] wie vom Hellenismus[3] für Bäder verwendet.

Wenn Riegl (Stilfragen S. 272) feststellt, das Pantheon entferne sich weit vom antiken Architekturideal, aber hinzufügt: „Und doch wird diesem niemand die Zugehörigkeit zur klassischen Antike abstreiten", so muß ich dies allerdings in einem ähnlichen Sinne tun, wie ich die antike Steinsäule und die menschliche Gestalt vom vorderen Orient her in die Kunst der in das Mittelmeergebiet eingewanderten Griechen eintreten sehe. Sie übernehmen ihre Gestaltmotive vom Orient und haben dann Zeit ihres Bestandes danach gerungen, an solchen Voraussetzungen ihre rassige Eigenart

1) Ich verweise auf die Besprechung der einschlägigen Literatur von Freshfield und Rathgen in der Byzant. Zeitschrift XXXIII (1914) S. 342 ff. und die inzwischen hinzugekommene Arbeit von Bühlmann „Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche", eines Kirchentypus, der auf das engste mit dem Trikonchos zusammengeht. Bezeichnend ist die Stellungnahme Wulffs „Altchristl. u. byz. Kunst" S. 225, daß wohl Alexandria das Vorbild geliefert haben werde, die typische Ausflucht dieses Forschers, wenn er dem Orient ausweichen will. Vgl. dazu meine Aufsätze in der Zeitschrift für christliche Kunst XXVIII (1916) S. 181 und der Zeitschrift für Gesch. der Architektur VII (1916) S. 51f.

2) Nebenbei sei bezüglich persischer Bäder erwähnt: in den auf ältere Quellen zurückgehenden Märchen von Hatim Thai (übersetzt von D. Forbes), wird im 4. Buche das Bad Bedgard als ein prächtiges, von einer hohen Kuppel überragtes Gebäude beschrieben. Vgl. Wollheims Nationalliteratur II, S. 172; ferner auch Kusejr Amra S. 227f.

3) Vgl. einen Papyrus vom J. 221 v. Chr. bei Helbing, Auswahl aus griech. Papyri S. 54 (Mitteilung von A. Wilhelm). Zu der Stelle „Orient oder Rom" S. 154 Anm. sei gesagt, daß sich Puchstein geirrt haben muß. Bei Eratosthenes finde ich nichts über Kuppeln in Athen. Auch die Beschreibung des Herakleides (F. H. G. II S. 254) enthält nichts davon.

zur Geltung zu bringen. Das Pantheon ist nur eines der wenigen erhaltenen Beispiele ihrer Versuche auf dem Gebiete des Kuppelbaues, wobei auf zylindrischer Grundlage mächtige Dimensionen entwickelt werden sollten[1]. Andere liegen vor in jenen Räumen, bei denen das sakische Quadrat den Ausgangspunkt bildet und Ecknischen überleiten auf das Achteck bzw. Rund der Kuppel[2]. Diese Konstruktion hat dann in spätbyzantinischer Zeit eine große Blüte gefeiert, wahrscheinlich auf unmittelbar nordiranischen oder armenischen Anstoß hin[3]. Der große Aufschwung, den die altchristliche Gewölbearchitektur durch Einführung des Pendentifs in Konstantinopel genommen hat, läßt sich nur verstehen, wenn man den verschiedenen Typen von Iran aus auf ihrem Wege durch Westasien bis zum Mittelmeere folgt[4].

B. Die Wandverkleidung. Ein weiteres Gebiet, auf dem sich das Anwachsen des sakischen Einflusses und seine Bedeutung für das Entstehen der byzantinischen und europäischen Kunst im frühen Mittelalter ausgezeichnet beobachten läßt, ist das Gebiet dekorativen Wandverkleidung, das, wohl im nordöstlichen Iran an den ohne Verkleidung künstlerisch unbefriedigend wirkenden Rohziegelbauten entwickelt, sich im Hellenismus durchsetzt und immer entschiedener auf den Westen einwirkt. In Mschatta (vgl. S. 73) ist in Stein übertragen eine der glänzendsten Leistungen dieser Art erhalten. Ich habe schon 1904 darauf hingewiesen, daß die Kunst, die wir in dieser Fassade vor uns haben, nicht vom Mittelmeere, sondern vom Osten kommt, zunächst aus dem nordmesopotamischen Städtedreieck Edessa—Amida—Nisibis, im weiteren Sinne aus dem iranischen Osten. Im vorliegenden Bande konnte ich diesen Weg weiter verfolgen und hoffe die Forschung aus der Sackgasse, in die sie durch das starre Hinblicken auf die unproduktive Kunst im südlichen Persien gebracht wurde, herausgerissen und ihr fruchtbare Wege im Nordosten gewiesen zu haben. Aus dem Motivenschatze der wandernden nordiranischen Stuckatoren, die mit dem Wölbungsbezw. Kuppelbau nach Westen zogen, stammt ein gut Teil der Motive und des Geschmackes her, den wir seit der römischen Kaiserzeit am Mittelmeere herrschend finden[5]. Hier ist nun der Ort, auf Riegls Behandlung des byzantinischen Pflanzenornamentes und der Dekoration der Sophienkirche in Konstantinopel im besonderen einzugehen. An keiner Stelle seiner Lebensarbeit vielleicht zeigt sich so deutlich, wie Riegl offenkundigen Tatsachen Gewalt antut, um sie in seine Tendenz zu zwingen. Wenn er dabei Klage darüber führt, daß das byzantinische Material nicht bearbeitet sei, so bewies er damit nur seine Voreiligkeit. Es hat einer anderen Lebensarbeit bedurft, um für die Behandlung der Kunst aus der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter jene Grundlagen zu schaffen, ohne deren Vorhandensein jeder Versuch scheitern mußte, vor allem ein solcher, der allein Rom und Byzanz gelten und von dort aus jene Reichskunst ausgehen lassen wollte, die alles befruchtet haben soll. In Wirklichkeit waren Rom zuerst, dann Byzanz und Baghdad Marktplätze,

1) Vgl. für die Rotunde mit Opaion Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhâra I, S. 116f.

2) Durm, Baukunst der Römer 2. Aufl. S. 270f. Diehl, Manuel d'art byz. S. 160. Vgl. Foucher S. 113.

3) Vgl. Amida S. 177 und 263f. Dazu Rosintal, „Pendentifs, Trompen und Stalaktiten".

4) Vgl. die oben S. 191 zitierten Aufsätze und bes. Monatshefte f. Kunstwiss. VIII (1915) S. 349f. Das Werk über den altchristlichen Kirchenbau Armeniens wird Material und Entwicklungsgeschichte zusammenfassend vorführen. Vgl. inzwischen auch „Die bildende Kunst des Ostens" S. 28f.

5) Vgl. „Das orientalische Italien", Monatshefte f. Kunstwiss. I (1908) S. 16f.

lebende Mittelpunkte des Welthandels, vor allem auf dem Gebiet der Prunk- und Luxuskünste. Ihr Schaffen aber gründet sich zum größten Teile auf eingewanderte Kräfte, deren lebendiges Keimen, Treiben und Reifen sich in den Provinzen abspielt.

Indem Riegl (Stilfragen S. 278 f.) das „Pflanzenrankenornament" der Kirchen von Konstantinopel, beginnend mit der Studioskirche v. 463 und bis zur Blüte der Kunst Justinians in der Sophienkirche, zergliedert, übersieht er ganz die entscheidende Tatsache: Wie ich in Mschatta die Palmettisierung der Weinranke nachweisen konnte, so vollzieht sich im V./VI. Jh., die ebenfalls bereits in Mschatta (S. 285) nachweisbare Palmettisierung des Akanthus. Die geometrische Ranke, im baktrisch-parthischen Kreise stärker von der Palmette durchsetzt, erobert seit dem Ende der parthischen Zeit die Mittelmeerkunst. Bei Erbauung der Kirchen von Konstantinopel ist der Umbildungsprozeß im wesentlichen vollendet. Die Flächenfüllung mittelst der geometrischen Ranke und die Verkleidungsarchitektur mit ihrer auf Tiefendunkelwirkungen losgehenden Durchbrucharbeit beherrscht immer mehr die Innenausstattung der Wände, während mit dem Gewölbe das Mosaik seinen Einzug hält[1]. Hätte Riegl die Denkmäler des Ostens gekannt, wie sie uns heute allmählich zugänglich werden, so hätte er sich den Seitenhieb auf eine „unerfindliche orientalische Originalkunst" (Stilfragen S. 278) erspart und sich nicht eigener Nachforschungen im Orient entschlagen können.



Abb. 187: Konstantinopel, Sophienkirche: Untere Säulenstellung.

Das Problem „Konstantinopel" oder „Byzanz" hat — trotz Heisenberg (vgl. Amida, Vorwort) — seit den neunziger Jahren, als ich dort durchging, und Riegl, der sich vom grünen Tisch des Historikers aus damit beschäftigte, m. E. keine durchgreifende Bearbeitung, wenn auch eine Vertiefung erfahren — ebensowenig eigentlich das Problem

1) Vgl. Ravenna, ein Vorort aramäischer Kunst, Oriens christianus N. S. V S. 104 f.

„Rom", seit ich mit Wickhoff darum kämpfte. Blickt man heute nach Durcharbeitung des asiatischen Materials auf beide zurück, so stellt sich in den luxuriösen Hofhaltungen und der nicht minder repräsentativen Kirchenkunst eine Quelle der Auslieferung von Hellas an Asien dar; der Hellenismus war dafür nur eine Übergangszeit gewesen. „Konstantinopel steht nicht als ein Fels des Hellenismus in der Brandung der großen Völkerwanderungen im Norden und Süden, sondern ist wie diese auf dem Gebiete der bildenden Kunst ein Vermittler asiatischer Formenschätze an das Mittelalter im Abendlande geworden"[1]. Das gilt natürlich in erster Reihe für die dekorative und Kleinkunst. Bréhier, der meiner Überzeugung beigetreten ist, hat in seinen Études sur l'histoire de la sculpture byzantine[2] gerade die dekorative Plastik ausgiebig in dieser Richtung beleuchtet. Es ist bezeichnend, daß Wulff sich darum einfach nicht kümmert, sondern immer noch seine hellenistisch-syrische Gruppe vorschiebt, Persien aber, das in Konstantinopel entscheidet, ganz beiseite läßt — wahrscheinlich, wie ich oben betonte, weil er dessen Art mit Herzfeld in Fars nicht finden konnte.

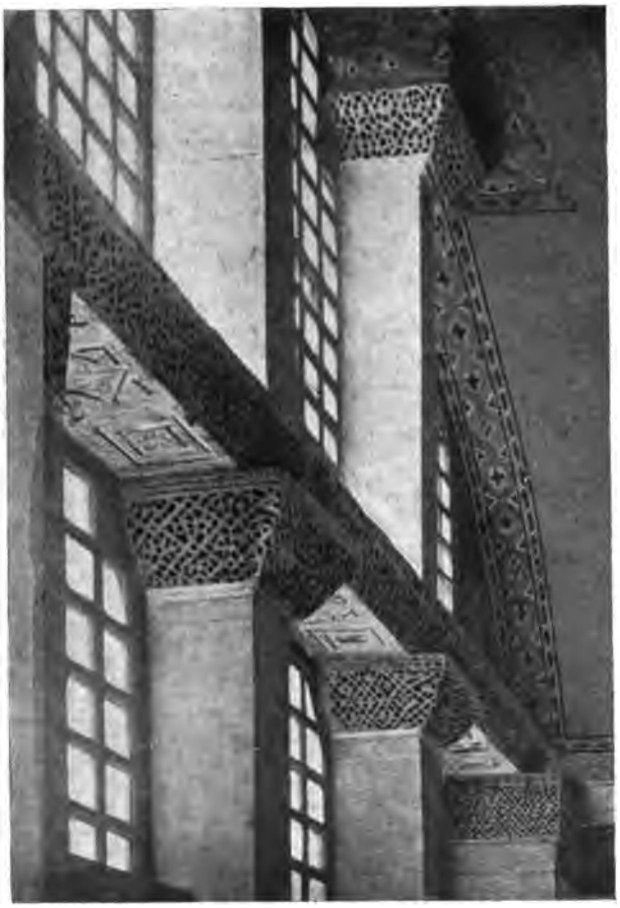


Abb. 188: Konstantinopel, Sophienkirche: Fensterwand.

Die byzantinische Architektur ist, wie gesagt, ohne die sakische Voraussetzung und die unmittelbare Einflußnahme Armeniens auf dem Gebiete des Kuppelbaues nicht zu verstehen. Nur unter der Einwirkung des Ostens konnte die hellenistische Basilika zusammen mit der gewölbten orientalischen immer mehr zurückgedrängt und allmählich eine Architektur herrschend werden, wie sie später im Barock auch im Abendlande sich durchsetzt. Und ebenso erklären sich Einzelheiten, wie die neuen unantiken Kapitellformen in Konstantinopel nur aus dem Vordringen der flächenverzierenden Verkleidungsarchitektur des ira-

1) Aus meinem Aufsatz „Die Bedeutung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst" in Dölgers Konstantin d. Gr. und seine Zeit S. 363 f.

2) Nouvelles archives des missions scientifiques N. S. III (1911) S. 19 f. und dazu der Nachtrag ebenda IX (1913) S. 1 f. Vgl. oben S. 74.

nischen Nordostens[1], der selbst in dem Steinlande Armenien sich durchgesetzt hat[2], um wieviel mehr erst in den auf den Ziegel gewiesenen Großstädten des Mittelmeeres. Der Unterschied liegt im wesentlichen darin, daß man in Chorasan und Turkestan mit dem Rohziegel baute, also riesiger Mauerstärken bedurfte, um die Kuppel zu verstreben, am Mittelmeere dagegen mit dem gebrannten Ziegel, wodurch der Gliederbau sich entwickeln konnte und die Mauer überflüssig wurde. Und für die Dekoration: daß man in der sakischen Ecke mit Stuck verkleidete, am Mittelmeer mit Stein oder sonstigem edlem Materiale. Die Folge ist die Übertragung aus einem

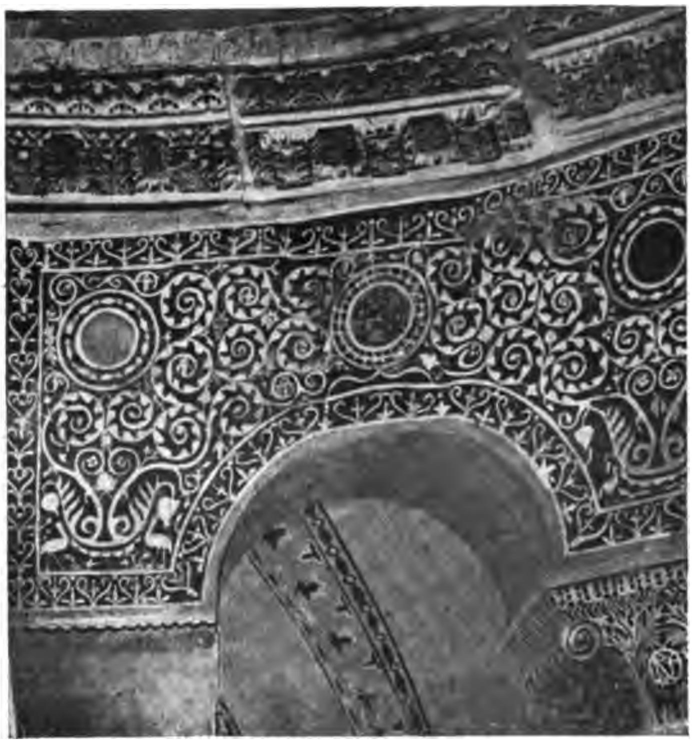


Abb. 189: Konstantinopel, Sophienkirche: Obere Säulenstellung.

Material, das durch Farbenkontraste im Tiefendunkel oder in Glanzflächen wirkt, in ein Material, das eigentlich für die Modellierung in Licht und Schatten bzw. für die Wirkung des Materials an sich bestimmt ist. Der Siegeszug der iranischen Stuckatoren beginnt erst in nachjustinianischer Zeit.

Ich gebe hier einige Beispiele der Dekoration der Sophienkirche[3]. Wie an Mschatta ist die iranische Art noch enge verknüpft mit antiken Formen. Abb. 187 zeigt das Kapitell, die Zwickelfüllung und die Bogenlaibungen der unteren Säulenstellungen. Am Kapitell ist der Akanthus zu einem Muster ohne Ende gedehnt: er wächst entweder tangartig senkrecht breit in die Fläche oder löst sich wagrecht in Blattwedel

1) Mschatta S. 354 stellt dafür jüngere sasanidische Beispiele zusammen.
2) Vgl. oben S. 104 und „Die bildende Kunst des Ostens" S. 17f.
3) Nach älteren und den neuen Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin.

auf, die an Achterverschlingungen ansetzen. Ein solches geometrisches Grundelement, das Spitzoval ohne Ende zweistreifig gehandhabt, beherrscht auch die Laibung. Die Füllung durch Spalt- bzw. Ursprungsformen der Palmette wird dann im Zwickel im Anschluß an die endlos ausspinnbare Ranke zur Hauptsache und zwar in der richtigen geometrischen Ordnung, die kein Blattende kennt, sondern das eine Blatt aus dem andern „arabesk" hervorwachsen läßt[1]. Übrigens verbürgt das Monogramm Justinians am Kapitell die Entstehungszeit. Man vergleiche diese Durchbrucharbeit mit



Abb. 190.



Abb. 191.



Abb. 190—192: Jerusalem, Felsendom: Mosaiken der unteren Säulenstellung (nach Vogüé).

Mschatta und wird den Fortschritt der Geometrisierung aller Gebilde in Konstantinopel unverkennbar finden. Auch betrachte man daraufhin noch Abb. 188 die Auflösung der Wand zwischen den Kuppelstützen und das alle Zierglieder beherrschende Netzwerk: nur der Mimbar von Kairuan geht noch einen Schritt darüber hinaus, soweit das zweistreifige Bandornament alleinherrschend in Betracht kommt. In der Geometrisierung eines Pflanzenmotivs aber bietet die Sophia selbst einen kaum überbietbaren Beleg in der Formengebung der „Weinranke", die, in Marmorintarsia ausgeführt, die Zwickel der oberen Säulenstellungen füllt, Abb. 189. Hier ist die Hand eines iranischen Meisters ebenso am Werke wie in den ähnlichen Zwickelfüllungen der Kubbet

1) Vgl. Salzenberg, Altchristl. Baudenkmäler von Konstantinopel Taf. XV. Riegl, Stilfragen S. 281.

es-Sachra in Jerusalem, die Abd el-Malik im J. 72 d. H. (691/2 n. Chr.) ausführen ließ (Abb. 190—192)[1], freilich in Mosaik auf Goldgrund, so daß die Glanzflächen offenbar der Füllung mit Gestalt entgegenwirkten und das Ornament magerer ist. Aber die Behandlung der Weinranke als eines rein dekorativen nicht darstellenden Gebildes ist doch im Grunde völlig übereinstimmend durchgeführt. Ich begreife nicht, wie man Mschatta in die gleiche omajjadische Zeit setzen kann. In der Sophia entspringen die Ranken (Abb. 189) einem geometrischen Phantasiegebilde, das nicht Blatt, nicht Korb, noch Vase ist. Zwei Reiher stehen wie auf den Zachariou-Stoffen und auf dem Reiherkruge von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 65) daneben. Die Ranke selbst schlingt sich in der Art der ägyptischen Wedelranke ein[2], kaum erinnern noch eingestreute Trauben an das zugrunde liegende Motiv. Der Mosaizist des Felsendomes hat sich (Abb. 190) nicht minder an der rein dekorativen Umbildung der Weinranke erfreut; für ihn ist der Ausgangspunkt nicht ein zentrales Wurzelblatt, sondern jene Rankenstämme, die ich an Mschatta S. 303 f. als zweites Hauptmotiv vorzuführen hatte und die in Indien und auf Teppichen wiederkehren. Doch treibt die linke Wurzel neuerdings Herzblätter und Trauben. Die Krönung ist grundsätzlich die der Grabsteine von Kairo: zwischen den schrägen Stämmen eine breite Art Vollpalmette aus Flügelpaaren in Linienzügen, die sich kelchartig auseinanderlegen. In den andern Feldern der Kubbet es-Sachra — bisher sind leider nur die vier bei Vogüé veröffentlichten bekannt — gesellen sich zu den scheinbar vegetabilischen Elementen Schmucksachen: Goldgeschmeide mit Perlen und Edelsteinen[3].

C. Die Kleinkunst. Damit sind wir neben Kuppelbau und Wandverkleidung bei dem dritten Hauptgebiete für den Nachweis wachsenden mittelasiatischen Einflusses in der byzantinischen, islamischen und beginnenden europäischen Kunst angelangt, bei der Kleinkunst, zumal den Gefäßen, Geräten und Schmucksachen aus Edelmetall, die uns hier beschäftigen. Wir helfen uns gewöhnlich in der Erklärung des Neuen, das offenkundig in diesen Zweigen der Kleinkunst auftaucht so, daß wir es einfach „byzantinisch" nennen; damit aber ist natürlich nichts gewonnen, weil Byzanz im besten Falle der Abnehmer oder Vermittler, niemals der Schöpfer neuer Formen gewesen ist. Jeder sichere Nachweis von Motiven östlichen Ursprunges ist daher von Bedeutung, die Folgerungen unabsehbar. Aber freilich ist die wissenschaftliche Forschung hier vor doppelt große Schwierigkeiten gestellt, weil diese Gegenstände zumeist Wege zurücklegten, die sie weitab vom Entstehungsort brachten und die Hauptquelle für Edelsteine, Indien, nur noch durch seine Plastik und Malerei (Barahat und Adschanta) spricht.

Es ist natürlich und einfach, Denkmäler der bildenden Kunst dem Boden zuzuschreiben, auf dem sie stehen bzw. in dem sie gefunden worden sind. Venturi hat dafür ein klassisches Beispiel geliefert. Leider ist jedoch das Recht des materiellen Besitzes nicht einerlei mit dem Anspruch auf dessen historisch-geistige Einverleibung.

1) Vgl. Vogüé, Le temple de Jérusalem S. 84 f. und Taf. XXI f. Danach meine Abbildungen.

2) Vgl. meine Koptische Kunst S. 44 f.

3) Falke hätte in seiner Kunstgeschichte der Seidenweberei gut getan, sich etwas mit diesen und den Mosaiken der Sophia zu beschäftigen, er wäre dann bei seinen Zuteilungen an Ägypten vorsichtiger geworden. Die ostpersische Seidenweberei hat die Muster für die ältesten byzantinischen und islamischen Mosaikhandwerker hergegeben. — Die Ranke von Abb. 191 vgl. man mit Ghasna (Bild. Kunst des Ostens Abb. 9).

Die nationale Eitelkeit war in dieser Hinsicht ebenso Verführerin wie der Glaube an die dauernde Herrschaft des Griechisch-Römischen, nicht minder der Mangel an Vertrautheit mit den Problemen des Weltverkehres, die immer gern unter dem Gesichtswinkel der Zustände der jeweiligen Gegenwart angesehen werden. Es hat freilich Zeiten gegeben, wo die Kultur, in der Treibhausluft einzelner Flußoasen für sich abgeschlossen zu Kunstformen führte, die durchaus bodenständig waren; das ist aber über fünftausend Jahre her. Es folgten Mischkulturen, die, zusammengebraut aus im Laufe kurzer Jahrhunderte oder gar Jahrzehnte durcheinanderwogenden Kulturströmen aus verschiedenen Weltgegenden, geradezu jeder bodenständigen Eigenart entbehrten. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter eines der besten Beispiele letzterer Art ist. Damals überflutet die von Hellas und Rom durch ein halbes Jahrtausend zurückgedrängte uralte Welt des Orients die verhältnismäßig jungen Gebiete am Mittelmeere. Indien und China greifen auf dem Land- und Seewege ebenso ein wie der Formenschatz, den die Nomaden mitbringen und die Voraussetzungen, die auf mehr oder weniger unberührt prähistorischem Nordboden gegeben waren. In diesem Chaos eines Weltverkehres, von dem wir uns heute erst notdürftig einen Begriff machen können, weil er weit über die gegenwärtige Ausdehnung unseres auf Europa eingestellten philologisch-historischen Horizontes hinausgeht und ganz anders orientiert werden muß, kann der Kunsthistoriker nur schwer festen Boden für Ursprungsfragen gewinnen, und es ist lächerlich, wenn Leute wie der theologische Antiquar Wilpert daraus auf die Untauglichkeit der ganzen Forschungsrichtung schließen [1]. Rom ging nicht zuletzt künstlerisch zugrunde, weil es seit dem IV. Jh. handelnd aus dem Weltverkehr ausschied. Es ist vergebene Liebesmühe, die Kunst, die dort noch weitervegetiert, zum Träger der Entwicklung im abendländischen Mittelalter aufbauschen zu wollen [2]. Nicht die Kirche, sondern die Bedürfnisse des Kaiserhofes haben zunächst in Mailand, Ravenna und Konstantinopel den Ausschlag gegeben; aber freilich die Kirche ging sehr bald die Wege des byzantinischen Hofes. Es wurde alles daran gesetzt, die Gemüter durch Pracht und Prunk zu beeinflussen. Dazu mußte Asien seine Schätze, Künstler und Handwerker liefern. Riegl hat geglaubt, die einschlägigen Fragen mit dem Kunstwollen lösen zu können. Mit Hülfe von Dogmen kann man in der Kunstgeschichte wie in der vergleichenden Völkerkunde, soweit absolute Unsicherheit herrscht, freilich alles beweisen. Dabei aber wird der systematischen Forschung ebenso Zwang angetan, wie der Entwicklungsgeschichte. Das ist der Schluß, den ich aus dem Lebenswerk Riegls ziehe. Doch muß ich gleich hinzufügen: Ist er auch in die Irre gegangen, die Energie der Arbeit hat keiner seiner Schüler oder Gesinnungsgenossen seither auch nur entfernt wieder aufzuwenden vermocht. Die Epigonen können, was er geschaffen hat, nicht fortführen, weil sie die Welt, nicht Rom und das Abendland absuchen müßten, um in Riegls Art weiter arbeiten zu können.

a) Das „oströmische Kunstwollen". Eine der letzten Arbeiten Riegls war der Mittelmeerkunst in oströmischer Färbung gewidmet [3]. Riegl beobachtet da ganz

1) Vgl. Römische Quartalschrift XXIV (1910) S. 172 f.

2) Vgl. jetzt auch Clemen, „Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden" und Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. Dazu Zeitschr. f. Architekturgesch. VII (1916) S. 76 f.

3) Oströmische Beiträge in „Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet", 1903. S. 1 ff.

richtig, daß die Gewöhnung, die byzantinische Kunst als eine hervorragend dekorativkunstgewerbliche zu betrachten, den aufs höchste überrascht findet, der entdeckt, daß wir eigentlich bisher fast gar keine gesicherten Zeugnisse aus dieser Klasse des oströmischen Kunstgewerbes der vorikonoklastischen Zeit besitzen. Man hielt sich dafür an die Kunst der Barbarengräber. „Fanden sich hinwiederum Arbeiten, die von einem so verfeinerten Kunstsinn zeugten, daß man sie den Barbaren nicht zutrauen mochte, dann wurde man durch den nichtklassischen, orientalisierenden Charakter, welcher der gesamten nachkonstantinischen Kunst in so hohem Maße eignet, in Versuchung geführt, sie schlechtweg auf orientalischen, insbesondere auf persischen Ursprung zurückzuführen". Riegl ist natürlich dagegen und erwartet Aufklärung von der genauen Erforschung des Schuttes der ehemaligen großen oströmischen Städte. Ein in Ephesus gefundenes Bronzeplättchen gab ihm in Ermangelung reicheren Materials Veranlassung, dieses „vollgültige Zeugnis des oströmischen Kunstgewerbes in der vorikonoklastischen Zeit" im Wege des Vergleiches mit verwandten Erscheinungen von unsicherer Herkunft zur Grundlage der Zuweisung an das oströmische Kunstgebiet zu machen. Auf diesem Wege kam er zur Annahme einer Schöpferkraft Konstantinopels, die uns hier um so mehr angeht, als er gerade die „Pflanzenornamentik", mit der sich dieses Buch beschäftigt, Konstantinopel zuweist. Folgen wir mit Abb. 193 seiner Beweisführung.



Abb. 193: Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum: Bronzetäfelchen aus Ephesus.

In einer Arkade, aus Balustern mit Zinnenbogen und einer Basis, auf der im Zickzack Spitzovale erscheinen, sieht man im unteren Teil ein zweistreifiges Dreieck, im oberen einen Bogenwulst, scheinbar auf Keulen ruhend, die wagrecht entspringen aus der Mitte einer Gabelranke — so nennt wenigstens Riegl das Motiv der geometrischen Ranke, der hier durch Traube und Herzblatt ein naturalistischer Anstrich verliehen ist. Im übrigen haben wir ein Gebilde von der Art der Krönung altarabischer Grabsteine vor uns (Abb. 74), dem durch den Schrägschnitt in der Art der Steine von der Akropolis (Abb. 68) und auf sasanidischen Silberarbeiten (Abb. 93) ihr Charakter gegeben ist. Die Grundfläche ist nicht ganz verschwunden, doch fällt immerhin die ungriechische Art ihrer möglichsten Zurückdrängung auf. Es dürfte sich um das Seitenbeschläg eines Kästchens mit halbrundem Deckel handeln. Riegl schließt aus dem Festhalten an der subordinierenden Trennung zwischen Rahmen und Innenfeld, und innerhalb des letzteren zwischen Hauptmotiv und Füllsel auf die Entstehung, auf vormals klassisch-griechischem Kunstboden und im Hinblick auf den Fundort in Kleinasien auf ein Produkt des oströmischen Kunstgewerbes. Indem er nun in diesem Gebiete nach Vergleichsmaterial sucht, schildert er die unerwartete Enttäuschung, nichts aus Byzanz nachweisen zu können. Ich habe schon Mschatta S. 266 erklärt, daß diese Tatsache aus dem persischen Ursprung des Bronzebleches zu erklären ist. Riegl, der, trotz des negativen Ergebnisses, Byzanz

zum Ausgangspunkt der „Pflanzenornamentik" des Stückes machen will, geht nun aus von den Keszthelybronzen (vgl. Abb. 29), die er dem VI/VII. Jh. zuweist, und nennt daneben gegen Westen u. a. Grumwirz (Mähren), St. Veit bei Wien, Enns in Oberösterreich, Krungl in Obersteier, Grafenstein und Villach in Kärnten. Ja selbst bis nach Italien — fährt Riegl fort — Albanien, Ägypten, Karthago und bis in den Kaukasus ließe sich diese Gattung von Schmucksachen verfolgen. Auf einer Tafel vereinigt er die charakteristischen Beispiele. Man wird sich unten überzeugen, daß das wirklich in der Hauptsache Stücke sind, die als typische Vertreter der geometrischen Ranke mit dem Kreisblatt gelten können. Mit dem Plättchen aus Ephesus freilich ist der Zusammenhang lockerer, doch lasse ich auch ihn vorläufig gelten. Riegl meint, man könnte die Tendenz zu Brechungen und Schweifungen schlankweg als orientalisierende bezeichnen, „aber gerade ihre Anwendung auf das Pflanzenornament, diese spezifische Schöpfung der hellenischen Antike läßt die klassische Komponente der postantiken Kunst unverkennbar hervortreten und die in diesen Zeilen behandelte Ornamentik überhaupt als das direkte Verbindungsglied in der Entwicklung zwischen dem antiken Pflanzenornament und der sarazenischen Arabeske erscheinen".

Man sieht, wie Riegl immer wieder sein Steckenpferd reitet, jede Art von Palmettenranke als ausgesprochen antik hinzustellen. Der Schluß ist dann auch hier: die Ausdrucksmittel des Kunstwollens könnten nicht spontan in allen Landschaften des ungeheuren Ausbreitungsbezirkes erfunden sein, vielmehr nur im oströmischen Reich, das die Führung hatte. Die Rhomäer seien den Barbaren des Ostens, den Slaven, Avaren usw. gegenüber die Spendenden gewesen, und nicht umgekehrt. Auch kämen für die fabrikmäßige Massenproduktion, auf die man diese Fundstücke zurückführen müsse, nur die alten Emporien der Mittelmeerländer in Betracht. Gegen Hampels Pontos-Theorie sei einzuwenden, daß es sich nicht um eine provinzielle Geschmacksnuance, sondern um die Ausdrucksmittel für ein großes, durchgreifendes, weitherrschendes Kunstwollen handle, deren Erfindung man doch weit eher an einem der Hauptkulturzentren des Reiches suchen möchte. Der Kerngedanke bei Hampel vom griechischen Ausgangspunkt sei aber durchaus richtig. Riegl stellt sich also eine wie früher im römischen, so jetzt im oströmischen Weltreiche uniforme und normative Kunst vor, die sich in den Provinzen den ägyptischen oder persischen, dem illyrischen oder syrischen Lokalgeschmacke annähere. Clemen nennt sie daher jetzt die zweite reichsrömische Provinzialkunst. Davon unten.

Im Todesjahre Riegls erschienen Hampels „Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn". Er datiert die Funde von Keszthely (I, S. 174) im wesentlichen vor das VI., aber im weiteren Sinne zwischen das IV. bis IX. Jahrhundert. Obwohl er auch ethnisch Verschiedenheiten voraussetzt, ist Hampel doch geneigt, das Überhandnehmen des Greifenmotives und die typisch wiederkehrende Ranke (oben S. 22f.), wie beide vor dem Einbruch der Barbarenvölker in Pannonien in den ersten drei christlichen Jahrhunderten nicht anzutreffen seien, als altererbtes, von den barbarischen Ansiedlern aus dem fernen Osten — wie Hampel annimmt, aus ihrer sarmatischen Heimat — mitgebrachtes Gut anzusehen. Er glaubt, die „Sarmaten" mögen sich die Motive im hellenistischen Kulturkreise angeeignet haben.

An Byzanz und ein künstlerisch führendes Weltreich denkt er gewiß nicht. Da-

gegen hat sich Riegl E. Diez angeschlossen in seiner Arbeit über die steirischen Funde von Krungl und Hohenberg[1]. Auch für ihn ist der Ausgangspunkt dieser Ornamentik die klassische Palmette: ihre Eigenart entstehe durch Auflösung des taktischen Zusammenhanges der Einzelformen, die persische Färbung (im Rahmen des Oströmischen) schlage durch. Ich empfinde, sowohl bei Hampel wie bei Diez ein Abrücken vom Mittelmeer, für byzantinisch hat jedenfalls keiner von beiden die Ornamentgruppe gehalten.

Das neue, im vorliegenden Werke ausgebreitete Material wird hoffentlich sowohl der pontisch-griechischen Herleitung Hampels, wie der byzantinischen von Riegl den Boden entziehen. Riegl hat in seiner Neigung, die Entwicklungsgeschichte einheitlich zu dogmatisieren, den Begriff des Kunstwollens eingeführt, einen auf die Form gerichteten Werdezwang, der unklare Forscher des Nachdenkens enthebt. In Wirklichkeit ist damit nur eine Sache, deren Erreger durchaus nicht etwa immer der auf sich gestellte Künstler oder eine immanente Kunst sein muß, für eine Zeit zur treibenden Kraft gemacht, in der Künstler und Kunst mehr denn je vor anderen Kulturwesenheiten dienend zurücktreten mußten. Der steigende Luxus, der die Macht inszenieren soll, hat niemals so charakterlos dem Weltverkehr Tür und Tor geöffnet wie in spätrömischer und byzantinischer Zeit. Von einem „Kunstwollen", wie es Riegl meint, einem spontanen Formwillen der bildenden Kunst kann in dieser Zeit weniger denn je die Rede sein. — Der türkisch-sakische Strom kommt in Byzanz auch später erneut zu durchschlagender Wirkung in der Änderung, die die dekorative Miniaturenmalerei im X. Jh. etwa zu nehmen beginnt. Doch das sind Dinge, über die ich bereits „Kleinarmenische Miniaturenmalerei", Tübingen 1907, gehandelt habe.

b) Der Zellenschmelz. Auf ein Gebiet glaube ich hier doch im Besonderen ein paar Worte wenden zu müssen, sei es auch nur, um dankbar Charles de Linas' zu gedenken, der schon 1877 und 1878, also bei Eintritt der ausschließlich spezialistischen Zeit der Kunstforschung, in seinen beiden Bänden „Les origines de l'orfévrerie cloisonnée" den Versuch machte, einem kunsthistorischen Problem aus der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter in jenem weiten Umfange gerecht zu werden, den meine Arbeiten schrittweis annehmen mußten, um jener neu anbrechenden Zeit beizukommen. Linas hat wenigstens auf dem einen Gebiete des Emails ganz Asien in den Bereich der Forschung gezogen und auch andere zu diesem weiten Ausblicke gedrängt. Wenn Kondakow „Geschichte und Denkmäler des byzantischen Emails" 1892 die Lösung des Problems auch in anderer Richtung suchte, so ist er doch im Gesichtskreis de Linas' geblieben: den Ausgangspunkt bildet für den einen das „turanische", für den andern das „persische" Gebiet. Auch in diesem Falle scheint die Übertragung nach Byzanz über Armenien gegangen zu sein und dieser Weg dürfte ebenso auf anderen Gebieten geistigen Lebens nachweisbar sein[2].

1) Jahrbuch der K. K. Zentralkommission IV (1906) S. 202 f.

2) Mit Bezug auf die Entwicklung der byzantischen Musik glaubt Dr. Wellesz drei Strömungen verfolgen zu können: 1. die feierliche Lesung, 2. die Hymnen und Wechselgesänge, die nach gewissen formalen Voraussetzungen erfunden sind, 3. Gesänge, die formal und rythmisch ungebunden sind, und meist den Charakter leidenschaftlicher Anrufungen tragen. (Über die beiden ersten vgl. Österr. Monatsschrift für den Orient XLI [1915] S. 197 f. und 302 f.) Was die letzte Art betrifft, finden sich, abgesehen von den Halleluja-Gesängen, Spuren in den ungemein reich verzierten Liedern der Armenier, in den

V. Der Nomadenvorstoss und die Neuordnung Eurasiens.

Soweit bisher versucht wurde, dem Einfluß der Nomadenkunst nachzugehen, vollzog sich dieser auf friedlichem Wege durch Nachbarschaft, Handel und Verkehr. Das wird nun ganz anders von dem Augenblick an, in dem die Nomaden in Bewegung geraten. Die Türken stoßen in das Herz Europas vor und haben über ein Jahrtausend hindurch diesen Weltteil bedroht. Auch das Vordringen des Islams von Nordafrika und Spanien her muß dabei künstlerisch in Betracht gezogen werden. Es entschied sich jetzt zum zweiten Mal, ob Europa überhaupt kulturell unabhängig werden sollte. Das erste Mal kam die Gefahr zugleich mit dem Christentum, dessen Hellenisierung (in der Kunst Anthropomorphisierung) den allmählichen Sieg der Mittelmeerkultur bedeutet. Immerhin gelang es dem Vorstoße der Nomaden und Nordvölker in Europa jene Lage herbeizuführen, die wir als „Mittelalter" bezeichnen. Für den Kunsthistoriker sollte diese Periode immer weniger Zeitbegriff werden; sie bezeichnet einen ganz bestimmten Kulturzustand, zu dessen Herausbildung sich Nomadenverstand, Hof-, Kirchen- und Gelehrtenwille gründlich in die Hände gearbeitet haben. Heute erst wird der Norden hoffentlich diese Bevormundung überwinden, vorausgesetzt, daß der Weltkrieg mit einer Befreiung und nicht mit einem Rückschritt endet. Möchte er uns Deutsche auf die Höhe der ersten arischen Blüte auf europäischem Boden, der hellenischen heben. Wir würden freilich heute andere Wege gehen als die Griechen, die genug damit zu tun hatten, sich von der Kultur des semitischen Orients loszuringen. So müßten wir uns vom Erbe der Renaissance freimachen und anfangen, Tatsachen nicht nur historisch, sondern auch nach ihrem Wesen zu betrachten. Das Erfassen des Begriffs der sittlichen Freiheit, nicht Macht und geistiger Druck wird das Wunder zu wirken haben. In der bildenden Kunst müssen wir aufhören italienisch bzw. griechisch-römisch zu denken und dafür den seelischen Gehalt des deutschen Fühlens den Ausschlag geben lassen. Deshalb soll, was Griechen und Italiener in ihrer Art geschaffen haben, nicht unterschätzt werden. Leonardo, Michelangelo und Giorgione haben ohnehin im germanischen Sinne vorgearbeitet. Das vorliegende Buch mag in der Erkenntnis weiterhelfen.

1. Der Anfang des „Mittelalters".

Was wir Mittelalter nennen, ist nichts anders als die Auseinandersetzung der Nomaden und Nordvölker mit den hohen Kulturen des Südens. Da diese heute noch lange nicht abgeschlossen ist, Macht und Besitz zusammen mit der kirchlichen und humanistischen Orthodoxie nach wie vor am Ruder sind, so haben wir uns eben vom „Mittelalter" noch nicht losgerungen. Zu seinen Kennzeichen gehört, was auf

„Akklamationen" der Byzantiner, und später in den Gesängen der „Maistores". Alle diese Gesänge zeigen eine arabeskenartige Melodieführung, die von der innersten Struktur der beiden erstgenannten Arten grundverschieden ist. Die Lösung scheint in der Richtung von Ostiran deshalb möglich, weil die gleiche Bauart der Melodien sich ebenso bei den Türken, wie im Jemen bezw. in Südrußland findet. Sie hat seit dem XIV. Jh. mit dem Ausbreiten der türkischen Macht die Musik der christlichen Völker immer mehr durchsetzt. All dies spricht dafür, daß eine Verbreitung dieser Gesangsart, die der Westen am deutlichsten in der von Verzierungen überladenen Musik der Zigeuner kennen gelernt hat, über Armenien bezw. auf dem Nomadenwege stattgefunden hat.

Überlieferung, statt entscheidend auf dem Wesen der Dinge baut, so leider auch das historische Denken, wie es — trotz der Entwicklung der Naturwissenschaften — heute noch ohne Grundlegung über die Wesenheiten geistigen Lebens z. B. im Gebiete der Forschung über bildende Kunst genutzt wird. Davon im Schlußabschnitte.

Am Beginne jeder Kulturbewegung, deren Merkmale wir unter dem Begriffe „Mittelalter" zusammenreimen, steht eine ganz andere Vorstellung von der Welt und damit auch ein anders geartetes Wesen der bildenden Kunst, als sie das orientalische Altertum kannte, das über Hellas und zum Schluß mit Hof und Kirche auch in Europa siegte. Eine mittelalterliche Strömung war schon im Dipylonstil mit dem Vorstoße nordischer Völker in die Mischung der Oasenkulturen am Mittelmeer eingetreten. Sie wurde ebenso rasch durch die am Mittelmeer ausmündenden älteren Kunstströme überwunden wie die der in Indien einwandernden Arier, scheint es, durch die ältere Dravidakunst. In Hellas siegte die seelische Kraft des Ariers. Ein unentschiedener Kampf dagegen, ein richtiges Mittelalter, scheint sich schon vor der europäischen Umwälzung an den Einbruchstellen der Nomaden und Nordvölker selbst zwischen Kaspi und Altai mit schwankender Grenze nach Süden zu durchgesetzt zu haben. Der Kreuzungspunkt des europäisch-arischen und asiatisch-türkischen Stromes wird wohl unter dieser doppelten Einwirkung zum festen Ausgangspunkte der ganzen Kunstbewegung geworden sein.

Bisher nahm man an, daß die Kunst unseres Mittelalters durch die getrennten Vorstöße der Germanen und Araber herbeigeführt wurde. Diese Ansicht vertritt z. B. Julius v. Schlosser in einem Aufsatz über die Genesis der mittelalterlichen Weltanschauung im VI. Ergänzungsbande des Instituts für österreichische Geschichtsforschung S. 760 f. Mit solchen Ansichten wird man wohl brechen müssen. Es sind vielmehr ganz allgemein die Nomaden und Nordvölker Eurasiens, die den Ausschlag gaben, in deren Strom auch die Germanen und Araber einmünden. Mit ihnen ringt sich das auf naturferne Flächenfüllung lossteuernde Handwerk gegen die von Natur und Einzelform ausgehende hohe Kultur des Südens durch. Nicht Germanen und Araber führen den Umschwung herbei, sondern in letzter Linie die Nomaden und Nordvölker mit ihrer Freude an geometrischen Linien, Flächen und Farbenspielen. Das dekorative Element war bei ihnen ausschlaggebend, es kann garnicht die Rede davon sein, daß Rhomäer und Romanen die neue Kunst gezeitigt hätten, der Ausgangspunkt liegt im fernen Osten. Es ist ein völliges Mißverstehen der Entwicklung, wenn man annimmt, die Germanen des Nordens, wie die Beduinen Arabiens berührten sich in einer „gewollten" Abwendung von der Natur; beide waren vielmehr im großen Strome des Weltverkehres jenen Völkern zugeneigt, denen sie durch Rasse bezw. Wirtschaft mehr als den Oasenkulturen nahestanden.

Noch weiter entfernt als Schlosser war Riegl von der Erkenntnis der Triebkräfte beim Eintritt des Mittelalters. Der entscheidende Fehler in Riegls Geschichtskonstruktion und der seiner Epigonen war, daß er sich in den falschen Begriff des Kunstwollens verbissen hatte und nun alles als Folge immanenter antiker Kräfte erklären wollte. Das neue, dem Semitischen, wie Hellas und Rom fernliegende Empfinden bahnt sich vielmehr durch innerasiatische, zuerst von den Parthern vermittelte, am Mittelmeer schon in späthellenistischer Zeit hervortretende Einflüsse an und tritt in seine volle Blüte mit den Völkerwanderungen. In Rußland und Ungarn liegen die

verschiedenen Schichten über und nebeneinander. Die Versuche von Hampel, Posta und Arne haben gezeigt, wie schwer das Netz zu entwirren ist, wenn der Standpunkt zu nah genommen wird. Ich hoffe, daß die neue Einstellung, die ich in diesem Buche vorschlage, mit der Zeit zu einer klaren Problemstellung im Einzelnen, vor allem auch nach der örtlichen und ethnischen Seite führen wird. Ich erwarte in dieser Richtung viel von Dr. Supka — wenn er sich nur Jahre ruhiger Arbeit gönnt —, der bei Neuaufstellung der Funde aus der Völkerwanderungszeit im ungarischen Nationalmuseum zu Budapest diesen Gesichtspunkten gerecht zu werden versuchen will.

Bei jeder derartigen Neuordnung wird immer zu bedenken sein, daß das Auftreten der Nomaden um die Mitte des ersten christlichen Jahrtausends zwar von ausschlaggebender Bedeutung, dass aber die Wirkung dieser Katastrophe in der Entwicklung der bildenden Kunst nach der jahrhundertelangen friedlichen Vorbereitung doch durchaus keine so unvermittelte war. Die neuen Keime hatten sich in Iran, Mesopotamien, Syrien, Ägypten und am Mittelmeer überhaupt längst durchgesetzt. Es waren natürliche Voraussetzungen, die die Nomadenvölker zu regelmäßig wiederkehrenden Wanderungen drängten und sie zu Vermittlern des Welthandels machten. Erst als die Veränderungen in der Berieselung, Eroberungssucht und Übervölkerung sie zwangen erobernd aufzutreten, da setzte sich ihr Geschmack, der bis dahin friedlich in die bestehende Kunst durchgesickert war, vorherrschend durch. Den von den Steppengebieten Hochasiens ausgehenden Zügen kommen andere von Westen, besonders vom hohen Norden entgegen. Die Studien schwedischer Forscher, vor allem eines Montelius und Arne, öffnen dafür immer mehr die Augen. Möchte es dem vorliegenden Buche gelingen, die zäh in konventionellen Schulmeinungen und einer Auffassung von der Rolle der bildenden Kunst in der Menscheitsentwicklung dahinschleichende Kunstforschung, die auf die Dauer eines wissenschaftlichen Faches unwürdig ist, durcheinander zu rütteln und zunächst auf universalhistorischem Gebiete zu neuen Problemen zu führen. Das Abendland ist durch Renaissancen in eine Bahn geraten, die dringend nach der klaren Einsicht in das Versäumte verlangt. Der Orient wieder ist dauernd im Mittelalter stecken geblieben. Es gibt dort noch weniger eine Neuzeit als bei uns. Wir Abendländer sollten trotzdem den Orient nicht unterschätzen. Er kann in uns etwas flüssig machen, mit dem zu rechnen wir im Laufe der nach Antike und Italien orientierten Jahrhunderte verlernt haben: unsere einst in der „Gotik" aufblühende Eigenart zu pflegen[1]. Die Maßstäbe, die der nähere Verkehr mit dem Orient zeitigen wird[2], dürften in dieser Richtung befreiend wirken. Indem wir uns zunächst den Ungarn, Bulgaren und Türken verbanden, haben wir alte Verkehrswege wieder aufzunehmen begonnen. Dem türkischen Stoß der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausend wird nun hoffentlich am Ende des zweiten eine Gegenbewegung deutscher Kultur folgen.

2. Ursprung des albanischen Schatzfundes.

Im Rahmen der Betrachtungen über den türkischen Vorstoß ist nun zunächst der Versuch einer Lösung der Frage nach dem Ursprunge des albanischen Schatz-

1) Vgl. meinen Aufsatz „Die schwedische Großkunst der Gegenwart". Zeitschrift für bildende Kunst 1916.
2) Vgl. auch Schiller „Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter".

fundes zu machen. Bei der Seltenheit alttürkischer Wegspuren in Europa wäre der Nachweis der Schmucksachen als hochasiatisch von der größten Bedeutung. Wir haben, von diesem Schatzfunde ausgehend, durch seine Einordnung in die Gruppe der verwandten Schatzfunde der Völkerwanderungskunst aus dem Osten Europas und Verfolgung der eigenartigen Ranke auf den Schmucksachen, ferner durch allgemeine, die Rolle Innerasiens in der Kunstentwicklung des ersten Jahrtausends nach Chr. betreffende Überlegungen die Untersuchung in ein so weites Feld rücken müssen, daß es an sich Zeit wäre, nun auch den Versuch zu wagen, dem Schatz im Rahmen des vorgeführten Materials und der dadurch entstandenen Probleme seine Stellung anzuweisen. Es wird zu diesem Zwecke zunächst zusammenzufassen sein, was in dieser Richtung als tatsächliche Unterlage herausgearbeitet worden ist.

A. Ort. Der Fund wurde, darin stimmen die Berichte des österreichisch-ungarischen Konsuls (S. 1) und des Direktors des kais. ottomanischen Museums (S. 2) überein, gemacht in dem mittelalbanischen Städteviereck Durazzo—Tirana—Elbassan—Pekinje in einem zentral gelegenen Dorfe Vrap, zwischen Arbōna und Pekinje. Für dieses Gebiet liegt leider eine Untersuchung der Altertümer, wie sie Ippen und Baron Nopcsa für Nordalbanien und Skutari im Besonderen geliefert haben, nicht vor[1]. Immerhin kann so viel gesagt werden, daß die Gegend bis jetzt durch keinen Denkmalfund als für die Kunstentwicklung der Völkerwanderungszeit bedeutungsvoll gekennzeichnet ist[2], wir also bezüglich der Bestimmung der Zugehörigkeit des albanischen Schatzes völlig freie Hand haben. Nach der ostgotischen Zeit gehört Albanien zu Byzanz[3], bleibt aber mit den andern Küsten der Adria ein Spielball der aus dem Osten und Norden vordringenden Völker. Der Schatzfund von Vrap ist eher geeignet in dunkle Verhältnisse hineinzuleuchten, als daß er in eine historisch bereits festgestellte Tatsachenreihe einzuordnen wäre. Erst mit dem Vorstoße der Bulgaren unter Zar Symeon (893—927), der nominell ganz Albanien, tatsächlich aber wohl nur Teile mit seinem Reiche vereinigte[4], verbreitet sich etwas Licht in diesen dunklen Jahrhunderten. Was insbesondere die in Betracht kommende Gegend anbelangt, so besetzten die Bulgaren während des ersten Krieges Symeons mit Kaiser Leo dem Weisen (ungefähr 893—896) Burgen in der Provinz Dyrrhachion, stellten sie aber, wie Magister Leon in seinen Briefen darlegt, im Frieden wieder zurück[5].

1) Ippen, Die Denkmäler verschiedener Altersstufen in Albanien 1907, Nopcsa, Beiträge zur Vorgeschichte und Ethnologie Nordalbaniens. Wien 1912. Vgl. jetzt besonders Jireček bei v. Thalloczy, Illyrisch-albanische Forschungen, Wien 1916.

2) Vgl. auch Philologische Wochenschrift 1903 Sp. 1084 f. Die Kunsthistoriker werden zu erinnern sein an die altchristliche Glasschale von Podgorica und die Ruinen von Doclea, die unserem Kreise nahe kommen.

3) Vgl. Thalloczy a. a. O. I S. 68 f.

4) Vgl. F. R. v. Wiser, Die Balkanhalbinsel in der Zeit vor der Türkenherrschaft. Jahrbuch der Münchner orient. Gesellschaft 1914 S. 64.

5) Vgl. Jireček, Geschichte der Serben I S. 198. Die Briefe sind herausgegeben im Deltion der hist.-ethnol. Gesellschaft von Hellas I (1884). Auch teilt mir Konstantin Jireček freundlich mit, daß es über die Landschaft zwischen Durazzo und Elbassan kein Detail aus dem frühen Mittelalter gebe. Tirana komme erst bei Barletius (15 Jh.) vor. „Die Burg Petreila am Flusse Arza war schon Anna Komnena als ἡ Πέτρουλα bekannt. Das Land zwischen Durazzo und Tirana hieß Scuria, wohl von der seit dem 13. Jh. genannten Adelsfamilie Scura, Sgura. Unter dem Metropoliten von Dyrrhachion gab es einen Bischof *Χουναβίας*; sein Sitz ist wohl zu suchen zwischen Durazzo und den Bergen auf der Westseite des Tales des Mat. Östlich von Tirana heißt eine Landschaft Bena, im 14.—15. Jh. Sitz eines lateinischen Bischofs

In dem albanischen Schatze finden sich zwei Stücke, die auf eine christliche Umgebung Bezug haben. Es ist daher notwendig zu sagen, daß beide, der Goldpokal mit den Städtebüsten Nr. 2 und der Silberkrug Nr. 12, mit dem entwicklungsgeschichtlich entscheidenden Teile des Schatzes höchstens in der Weise in Verbindung stehen, daß die Werkstatt vielleicht den Städtepokal nach einem zyprischen Originale kopiert hat. Immerhin wird dabei zu erinnern sein daran, daß der Schatz im Gebiete der Bischofsitze Dyrrhachion bzw. Glavinitza gefunden wurde[1]. Doch glaube ich nicht, daß es sich um einen kirchlichen Schatz handeln könnte. Soweit die örtlichen Tatsachen.

B. Zeit. Die Zeitbestimmung anlangend, fehlen an den Stücken des Schatzes eigentliche Datierungsinschriften. Da es sich um einen Werkstattfund handelt und der Nachweis dafür an den Schmucksachen erbracht werden kann, so dürften diese die jüngsten Stücke des Schatzfundes sein. Alles Übrige kann nur als terminus post quem verwendet werden. Die hellenistischen Gefäße scheiden ganz aus. Der Becher mit den Stadtbüsten Nr. 2, der kaum im Originale vor dem VII. Jh., in der Kopie aber noch später entstanden sein dürfte, sowie der byzantinische Krug Nr. 12 drücken die Datierung bis ins VII.—IX. Jh. herunter. So weit die Anzeichen, wie sie der Schatz selbst bietet. Die Parallelen in Ungarn aus der Keszthelygruppe datiert Hampel (Altertümer I S. 790) zwischen das IV. und VIII. Jh., die Steine von der Akropolis habe ich oben S. 76 als nicht zu fern von den Kapitellen mit dem fetten, zackigen Akanthus, d. i. im V./VI. Jh. entstanden nachzuweisen gesucht. Die Palmettenstoffe wird man als der vorislamischen Zeit angehörig vor dem Jahre 644 ansetzen dürfen, die altarabischen Grabsteine von Kairo gehören ins IX. Jh. und ebenso im wesentlichen die im Schrägschnitt mit der geometrischen Ranke geschmückten Bretter, die aber schon vor dem Islam zur Zeit der Besetzung Ägyptens durch die Perser (614—618) in Gebrauch gekommen sein könnten. Es folgen die Beispiele in Persien selbst, aus sasanidischer und frühislamischer Zeit, mit Samarra im IX. Jh. als Höhepunkt. Weiter zurück in die Zeit vor Christus führten dann die südsibirischen Bronzefunde und jene chinesischen Altsachen, die für die Herleitung des Ornamentes, nicht aber zur Datierung des Schatzes aus Albanien herangezogen wurden. Ich meine, alle diese für die relative Chronologie im Wege des Vergleichs in Betracht kommenden Merkmale bestätigen nur die absoluten aus dem Bestande des Schatzes selbst gezogenen Schlüsse auf das VII.—IX. Jh.

In diese Zeit setzt man von den Schätzen der Völkerwanderung jetzt am ehesten noch den von Nagy-Szent-Miklos. Aber freilich fehlen dort hellenistische Beigaben, wie sie in den älteren Funden von Petroasa, aus Poltawa und eben auch im albanischen Schatzfunde nachweisbar sind. Infolgedessen wäre man doch wieder geneigt, mit des letzteren Datierung nach Möglichkeit hinauf zu gehen, jedoch keinesfalls über

---

Bendensis, unter dem damals lateinischen Erzbischhof von Durazzo. Im oberen Škumbital lag die röm. Stadt Scampae, Bischofsitz, nach dem 6. Jh. nicht mehr erwähnt. Elbassan ist eine Gründung Mohammeds II 1466; es hieß ursprünglich Novigrad, Terra nuova, Neokastron. Nach Barletius war hier im 15. Jh. eine verfallene Stadt in Ruinen, urbs Valmorum. Auf der Nordseite von Elbassan liegt die Landschaft Čermenika, Sitz des Bischhofs Τζερνίκου, unter Dyrrhachion, im 11. Jh. unter der Kirche von Ochrid." Vgl. auch Jireček, Albanien in der Vergangenheit (Österr. Monatsschrift für den Orient 1914).

1) Vgl. Sufflay, Die Kirchenzustände im vortürkischen Albanien (Vjestnik kr. hrvatsko-slavonsko dalmatinskoga zemaljskog arkiva XVII (1915) S. 3 f.). Über Glavinitza teilt mir Jireček mit, daß es wahr-

das VII./VIII. Jh. Riegl hat sich für das VII. Jh. ausgesprochen[1]. In diese Zeit weist auch ein Schatzfund, den bulgarische Soldaten an der Tschataldschalinie gemacht haben und den Filow im archäologischen Anzeiger 1914 Sp. 417/8 veröffentlicht hat. Es handelt sich u. a. um Beschläge in Goldblech, die bezeichnend im spitzen Hufeisenbogen umrahmt sind und plumpe Vollpalmetten mit Strichpunktfüllung, daneben Schrägschnittmotive zeigen. Diese Stücke nun sind nach Münzbeigaben um die Zeit zwischen 613—641 vergraben. Manches erinnert an der Vollpalmette an unsere Stücke Nr. 19—22 und die verwandten Keszthelybronzen, von denen oben S. 26f. die Rede war. Schließlich müssen wir uns in einer Zeit und bei einer Gattung von Kleinfunden, die weder durch Inschriften, noch örtlich eine genauere Einordnung zulassen, mit einer solchen annähernden Datierung begnügen. Möge es der Forschung bald gelingen, darin weiter zu kommen. Forschungsreisen nach dem Innern Asiens und vor allem Ausgrabungen werden da nach den Ausblicken, die der Krieg auf allen Seiten eröffnet, hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen. In erster Reihe sollte der Schatz von Nagy-Szent-Miklos dazu Anlaß geben; seine Datierung und Einordnung ist mehr denn je eine der wichtigsten Aufgaben im Gebiete der Forschung über bildende Kunst geworden. Vielleicht kommen wir jetzt erst recht wieder auf die frühe Datierung und z. T. wenigstens auf arische Hände zurück. Der albanische Schatz ist damit nicht zu verwechseln.

Bei der Frage nach seiner Zeit wird in Zukunft vielleicht mit einer Tatsache zu rechnen sein, auf die Jelić in einer Arbeit „Die kroatischen Denkmäler aus dem Gebiete von Nin aus den Zeiten der nationalen kroatischen Regenten I. Die Hofkapelle des hl. Kreuzes in Nin"[2] hingewiesen hat. Im Anschluß an meinen Nachweis des persischen Ursprunges der kreuzdurchsetzten Trompenkuppel[3] weist er eine Gruppe solcher Bauten in Dalmatien und den vorgelagerten Inseln nach. Er nimmt an, es müsse zwischen dem IV.—VI. Jh. eine Berührung zwischen Dalmatien und Vorderasien bestanden haben, die zur Ausbildung einer von Italien und Byzanz unabhängigen Bauschule auf den istrianisch-dalmatinischen Inseln in der Zeit von 500—700 geführt habe, die dann auch auf den Kontinent Einfluß gewann. Das Material ist, wie mir Dr. Frey auf Grund meines Aufsatzes über „Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung"[4] mitteilt, durch Bauten zu erweitern, als deren typischer Vertreter die Kirche S. Nicolo in Spalato gelten kann[5]. Auf diese Tatsachenkette wird an andrer Stelle zurückzukommen sein. Hier ist nur zu sagen, daß diese Bauten ungefähr in die gleiche Zeit fallen, wie der Schatzfund aus Albanien und die Keszthely-Bronzen. Es scheint also, daß der persisch-türkische Vorstoß sich nicht nur auf das Gebiet der

---

scheinlich in der Landschaft südlich von Valona lag, nach Patsch, Das Sandschak Berat in Albanien (Balkankommission, Wien 1904), bei der großen Kirche (Ruine) Zoodochou Pigis südlich von den Ruinen von Oricum. Um 900 kommt es in der Legende des hl. Bischhofs Klemens (Schüler der Slavenapostel) von Ochrid vor, war also vielleicht schon im Besitz der Bulgaren. Später war der Bischof von Glavinitza dem Erzbischof von Ochrid (1018f.) untergeordnet, also sicher bulgarisch unter Zar Samuel. Vgl. jetzt auch Thalloczy a. a. O. I S. 185.

1) Jahrbuch d. k. k. Zentralkommission N.F. I (1903) S. 28f.

2) Djela jugoslav. Akademije znanosti i umjetnosti Bd. XIX.

3) Zeitschrift für Geschichte der Architektur III S. 1 f. und Amida S. 177 f.

4) Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 349 f. 5) Jahrbuch d. Centralcomm. V (1861) S. 255.

Kleinkunst allein beschränkt hat. Im Rahmen der Baukunst des Abendlandes läßt sich dieser Stoß bis nach Oberitalien verfolgen, die Denkmäler dieser Schicht sind zusammengestellt von Monneret de Villard[1]. Im Frankenreiche bildet Germigny-des-Près und verwandte Denkmäler den entsprechenden Beleg, ebenfalls aus karolingischer Zeit[2]. Wir verweisen vorläufig nur auf das Tatsachenmaterial, die Schlüsse daraus sollen erst unten und im Zusammenhange mit Untersuchungen auf dem Gebiete der armenischen Architektur gezogen werden.

C. **Werkstatt.** Nicht minder schwierig ist die Bestimmung, wer als Träger der Ornamentik angenommen werden kann, die zur Zeit, als der albanische Schatz vergraben wurde, herrschend war, also vor allem zur Zeit, der Schmucksachen und der Schale Nr. 7. Wir möchten gern wissen, welches Volk damals Albanien besetzt hielt und auf welchem Wege die aus dem fernen Asien stammende Kunstrichtung nach der Westküste des Balkans gelangte. Hierüber können beim besten Willen nur Mutmaßungen geäußert werden. Für Riegl (S. 28) war die Sache einfach: die Schmuckstücke stammten aus einem oströmischen Emporium. Vielleicht dachte er an Konstantinopel, denn er meint, es sei immerhin möglich, daß die Fehlgüsse, auf die hin oben S. 27f. auf einen Werkstattfund geschlossen wurde, ihres materiellen Wertes halber von irgend einer entfernten Stelle als Beutestücke mitgenommen worden wären: „doch möchte man selbst in diesem Falle nicht mit einer allzuweiten Entfernung rechnen". Man sieht, wie tief bei ihm die Überzeugung vom mittelländischen Ursprung der ganzen Ornamentgruppe wurzelte. Er sieht die besondere Bedeutung der albanischen Schmucksachen — und scheint nur sie, nicht auch die Gefäße gekannt zu haben — in dem Umstande, daß die Ausdehnung des (ungarischen) Denkmalkreises, in welchen sie gehörten, über Salona hinaus, woher man schon früher Zeugnisse gleicher Art besessen habe, tiefer in die Balkanhalbinsel hinein nachgewiesen erscheine. Dagegen hat schon Hampel (Altertümer I. S. 646) die ungarischen Bronzen als bescheidene einheimische Mittelware bezeichnet im Gegensatz zu den Goldgefäßen von Nagy-Szent-Miklos, die er für Erzeugnisse örtlicher chersonesischer Kunst hielt (Altertümer I. S. 634), aber freilich mit dem Zusatz: „darüber kann noch gestritten werden und die Forschung hat noch nicht ihr letztes Wort gesprochen".

Hampel hat die Keszthelyfunde und den Schatz von Nagy-Szent-Miklos in zwei Gruppen getrennt behandelt; bis zu einem gewissen Grade gehören beide in eine Gruppe mit den Schmucksachen des albanischen Schatzes. Hier mündet ein asiatischer Strom in Ungarn und den angrenzenden Gebieten ein, der in den Goldsachen in Originalen, in den Bronzen zumeist in einheimischen Nachbildungen erhalten ist. Der Nachweis, den ich seinerzeit lieferte, daß die griechischen Inschriften des Nagy-Szent-Miklos-Schatzes dem Bulgarischen naheständen, ließ noch immer die Möglichkeit offen, die Verfertiger für Byzantiner oder pontische Griechen anzusehen. Erst die Ausblicke, die sich in diesem Buche eröffnet haben, machen es wahrscheinlich, daß Vertreter der mittelasiatischen Nomadenkunst, die persische Einflüsse ebenso wie indische und chinesische aufgenommen hatten, hier am Werke waren. Wenn die Inschriften, wie Supka jetzt vorschlägt, auf Brähmi-Schriftzeichen zurückgehen, dann könnten die

1) Archivo storico lombardo XLI, 1 (1914) u. a. O. Vgl. auch Mothes, Cattanco und Rivoira.

2) Der Dom zu Aachen und seine Entstellung S. 39 f. Vgl. auch Z. f. Gesch. d. Arch. VII (1916) S. 76f.

Kunsthistoriker mit Beruhigung in die Forschungsrichtung eintreten, für die ich mein Leben lang kämpfe. Es wären dann Saken bezw. Türken, die als Verfertiger der Goldgefäße von Nagy-Szent-Miklos und der offenbar auf den Osten weisenden Stücke im albanischen Schatzfund in Betracht kämen. Hampel a. a. O. war ganz im westasiatischen Kreise befangen. Er suchte die Vorlagen, die die chersonesische Kunst umbildete, in den Werken syrischer, armenischer oder byzantinischer Meister, Riegl wie gesagt, vor allem in Byzanz selbst. Das ist bis heute der Gesichtskreis der Spezialisten in der Kunstforschung geblieben. Dafür tritt nun die neue Welt Mittelasiens ein und die Frage, wie weit sie auf Südrußland übergriff.

Der Herstellungsbetrieb ist m. E. weder der des Hausfleißes, noch ein fabrikmäßiger, sondern der in wandernden Werkstätten gewesen, deren Meister im Gefolge arischer oder türkischer Eroberer aus dem mittleren Asien nach Ungarn und dem Balkan kamen. Auf einen solchen Betrieb weist gerade der Befund des albanischen Schatzes. Wir sehen unverarbeitete Goldbarren (Nr. 46), neben im Guß mißlungener Ware (Nr. 15) und solcher, die beim Eingraben des Schatzes noch unfertig war (Nr. 21 u. 22). Daß der Meister der Werkstätte zugleich Handel trieb, belegen die fertigen Stücke, die die Hauptmasse bilden, darunter als sichere Stücke der Pokal Nr. 1, die Schale Nr. 7 und die Hauptstücke unter den Schmucksachen. Bei anderen Goldsachen könnte man zweifeln, ob die Werkstatt sie nach alten Mustern angefertigt oder alt erworben habe. Der Städtepokal Nr. 2 läßt vermuten, daß sie auch alte Sachen kopierte. Sicher byzantinisch ist nach den Stempeln der Silberkrug Nr. 12. So bekommen wir einen deutlichen Einblick in die Art, wie die Nomadenware erzeugt und für den Handel ergänzt wurde. Der Meister bzw. Händler suchte jeder Geschmacksrichtung seiner Zeit entgegenzukommen.

Auch der Schatz von Nagy-Szent-Miklos weist, wenn Supka richtig liest, den Zusammenhang mit einer Werkstatt auf. Dort freilich fehlt der Händlereinschlag, soweit dabei antiquarische Ware in Betracht kommt, vollständig, wenn nicht die Krüge eine solche ältere Art vertreten. Es stehen sich, wie gesagt, zwei Kunstrichtungen von verschiedener Färbung gegenüber, die mehr persisch-indisch gerichtete der Krüge und die stärker türkisch-chinesische der Schalen. Die flüchtig geritzten Inschriften (S. 167) befinden sich auf Stücken der letzteren Gruppe, von denen einzelne unzweideutig für Christen gearbeitet wurden. Es kann als zweifelhaft gelten, ob die Inschriften mit griechischen Buchstaben nicht in anderer Sprache zu lesen sind[1]. Immerhin ist nach den griechischen Zeichen und der monumentalen Art der Anbringung wahrscheinlich, daß sie nicht für die Werkstatt bestimmt waren wie die eingeritzten „türkischen" Inschriften der ersten Gruppe, sondern wie die der zweiten Gruppe sich auf den Besteller beziehen. Im Augenblick sind die eingeritzten Vermerke für uns wichtiger. So lange Schrift, Sprache und Inhalt der Miklos-Inschriften nicht einwandfrei feststehen, ist freilich die Parallele für den Betrieb, in dem wir uns die Schmucksachen des albanischen Schatzes entstanden denken, unsicher.

---

1) Den letzten Versuch einer Entzifferung der Inschrift der sog. Taufschalen hat Hr. Sotiriou unternommen in einer Seminararbeit, die am kunsthistorischen Institute der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski) im Manuskript liegt. Vgl. Keil (Repert. f. Kunstwiss. XI, 1888 S. 256f.) und Hampel (Altertümer II S. 416f.). Auch Sotiriou liest sie griechisch und sieht sie für Eucharisteria in dem Sinne an wie die

Ich habe schon in einem Aufsatze über das orientalische Italien darauf hingewiesen [1], daß für die Stuckaturen von S. Maria in Valle in Cividale an persisch-hellenistischen Ursprung zu denken [2], also ein wandernder orientalischer Künstler anzunehmen wäre. Nicht anders ist es mit Germigny-des-Près und einigen der ältesten westgotischen Kirchen Spaniens [3]. Armenier waren sicher in Ägypten tätig [4]. Für den Goldfund aus Albanien liegt es näher an die einfache Tatsache zu erinnern, daß die persische Herkunft anderer Goldfunde der Völkerwanderungszeit, nämlich einzelner Stücke in Verroterie cloisonnée wie des Beschlägs von Wolfsheim in Wiesbaden durch Pahlawi-Inschriften gesichert ist [5]. Auch die Theca persica, in der Gregor d. Gr. die heilige Schrift an Adaloald sandte [6], wird als Beweis anzuführen sein. Die zahlreichen ostpersischen Münzen aus dem IX. und X. Jh., die mitten unter den Funden der Völkerwanderung in allen Teilen Europas, vor allem in Ungarn und Skandinavien auftauchen, bestätigen die Bedeutung dieses Weltverkehres für die spätere Zeit [7].

Auch die Herkunft des Goldes der im Gegensatz zu den hellenistischen Schmucksachen durch ihre Schwere auffallénden Gefäße und Lederbeschläge der Völkerwanderungszeit wird in Zukunft Gegenstand näherer Untersuchungen auch vonseiten der Kunsthistoriker sein müssen. Sombart „Luxus und Kapitalismus" hat ausschließlich mit der neueren Zeit gerechnet, und es erscheint schon dadurch in seiner Arbeit manches schief. Baudrillart „Histoire du luxe privé et public" 1878 trug manches Material zusammen, das in den Handbüchern über Altertumskunde ergänzt ist. Oben S. 164 wurde der Bedeutung des „Goldenen Gebirges", des Altai, Erwähnung getan. Es kommt aber auch der Westen in Betracht, vor allem Armenien. K. Jireček macht mich freundlich aufmerksam auf eine Stelle bei Theophanes ed. De Boor I S. 179, 7, wo von Goldbergwerken in den Bergen Armeniens unter Justinian die Rede ist und meint, man müßte daraufhin auch die arabischen Texte durchsehen. Ich kann

Inschrift auf dem von mir „Koptische Kunst" Nr. 7201 veröffentlichten Kreuze: *Εὐχαριστήριον Ταριτσένης ὑπὲρ ἀναπαύσεως τῆς ψυχῆς Διδύμου.* In ähnlicher Art liest Sotiriou die Inschrift der Miklos-Schale: ΔΕΑΥ-ΔΑΤΟϹ ΑΝΑΠΑΥϹΟΝ Α(ὐτόν) ΕΙϹ ΤΟ(πο)Ν ΖΩ(ντων) ΧΡ. ΜΑΛΙΤΟΝ. „Deaudatus (Name des Verstorbenen). Bringe ihn zur Ruhe an den Ort der Lebenden, o Christus. Maliton (Name des Stifters)". Wie also Taritzena das Kreuz für ihren verstorbenen Gatten stiftet, so hätte Maliton die Schale für Deodatus gegeben. Nur sei die Sprache barbarisch. Sotiriou teilt mit, daß die griechische Kirche heute noch Dedikationsschalen kenne, die hängend aufbewahrt würden. Der Name *Αὐδάδος* oder *Αὐδάτος* komme auch auf Inschriften des Hauran häufig vor (vgl. Littmann, Greek and Latin incr. in Syria, Leyden 1910, Div. III, A, 2. p. 69, Nr. 84, vgl. p. 94, Nr. 159, p. 64, Nr. 71, p. 55, Nr. 46 usw.). Dieser Name sei arabisch = awdât und bedeute: Fluß oder Tal. Das *Δε-* des Namens *Δεαυδατος* sei wohl als ein griechischer Zusatz (*Θεός* oder *δέος*) an das arabische Wort aufzufassen. Es fragt sich, ob Deaudatos nicht einfach Theodahat heißt wie Buela (vgl. S. 166, Anm. 6) Bowila.

1) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 1 ff.

2) Man vergleiche dort das Fußband der Figuren und der Mittelnische mit seinen Rosetten aus diagonal gestellten Lanzettlappen, durchsetzt von Randlappen in Kreuzform, beide durch Kommaschlitze belebt, mit dem Schmuck des Halswulstes der Krüge von Nagy-Szent-Miklos (oben Abb. 59/60 und 64/5), besonders aber auf dem größten Kruge, Hampel Nr. 1. Es sind die gleichen Schulgewohnheiten.

3) Amida S. 275 f.

4) Der Dom zu Aachen, S. 43, 78.

5) Annalen des Vereines für nassauische Altertumskunde XII (1873), S. 217, Taf. 1, 3. De Linas, Les origines de l'orfévrerie I S. 1 f.

6) Archeologia LVIII, p. 37 des SA von Dalton, On some points in the history of inlaid jewellery.

7) Vgl. Hampel, Alt. II S. 459 und 639, Arne, La Suède et l'Orient S. 62 f., ferner Byz. Zeitschrift XVII (1908) S. 646 f. und Supka, Arch. Ertesitö XXXV (1915) Heft 3—5.

die Frage hier nicht vornehmen, will ich nicht das Erscheinen dieses Werkes ins Endlose herausziehen. Byzanz war für alles, was den Luxus betrifft, der wichtigste Handelsplatz, später Baghdad und die kleinen Residenzen.

Wenn wir uns also vorstellen, daß Saken, Türken, Armenier oder Perser im Gefolge wandernder Völker nach dem Westen kamen und dort handwerksmäßig auf Bestellung und für den Handel arbeiteten[1], so möchte doch auch gern erkannt werden, welches Volk etwa in dem besonderen Falle des albanischen Schatzes als Stützpunkt der Werkstatt in Betracht kommt. Hunnen, Awaren und Bulgaren stünden neben iranischen Nomaden in erster Linie, manche werden auch an germanische oder slavische Stämme denken, soweit Zeit und Ort dies zulassen. Dabei kommt nun entscheidend der Ausbreitungsbereich solcher Schmucksachen mit der Kreislappenranke in Betracht d. h. neben Keszthely in Ungarn auch Krungl in Steiermark, dazwischen Enns in Oberösterreich und St. Veit bei Wien. Ich füge zur Klarstellung den oben S. 24 f. aus Ungarn gebrachten Abbildungen noch einige weitere Belege hinzu.

D. Ausbreitungsbereich der Kreislappenranke in Ungarn und Oesterreich. Die Funde von Keszthely weisen wie die Schmucksachen von Vrap ebenfalls vorwiegend Schnallen (S. 28 f.) und Riemenzungen (S. 24 f.), daneben den Greifen in durchbrochener Arbeit (S. 22 f.) und zahlreiche Arten von Beschlägen auf. Das Hauptmotiv ist die „Kreisranke" wie sie Hampel (Altertümer I, S. 511 ff.) ausführlich beschreibt. Sie füllt als Einzelmotiv das Quadrat, in S-form das Rechteck, nimmt einzeln oder in Paaren Richtung in Streifen und füllt ohne Ende Flächen. Neben dem Kreislappen gehen füllende Seitentriebe ab, die sich bisweilen mit dem Kreislappen zu Halbpalmetten vereinigen. Die Durchbrechung des Grundes ist häufig. Ich gebe aus dem endlos reichen Material, das Hampel abbildet, nur noch zwei Stücke der ausgebildeten Kreislappenranke, so Abb. 194 eine Riemenzunge (Hampel, Alt. I, S. 529) mit sechs Einrollungen und geradezu ermüdend wiederkehrenden fünf Kreislappen, die entweder krabbenartig unmittelbar am Stiel ansetzen oder dessen Ende bilden. Längliche Lappen neben Strichen und Punkten füllen die Randzwickel. Das zweite Beispiel, Abb. 195 (Hampel



Abb. 194: Keszthely: Riemenzunge in Bronze.

1) Dafür sprechen auch Treibmodelle im ungarischen Nationalmuseum z. B. von Fönlak, Hampel, Alt. I S. 666. Vgl. dazu ein schönes Stück aus Elisabetstadt, 1914 erworben. Ein anderes steht dem goldenen Zierstück nahe, das Supka Arch. Ertesitö 1903 S. 402 aus Tepe veröffentlicht hat. Vgl. auch Martin, L'âge du bronze Taf. 25.

Alt. I, S. 570), ein Zierstück, zeigt, wie sich der Kreislappen zur Halbpalmette umbildet, sobald die Form, hier der flache Spitzbogen und unten die Ecken, dazu herausfordert. Es ist ganz deutlich, daß hier kein „zähes Festhalten an klassischen Motiven" vorliegt, sondern im Gegenteil aus einem der antiken Kunst fremden Einzelmotiv, dem Kreislappen, der dem untersten Lappen der Palmette verwandt ist, durch das geometrische Spiel etwas palmettenähnliches entsteht, das dann in Gebieten wie Baktrien bewußt der Palmette angenähert worden sein mag. So ging das Motiv über Persien nach Ägypten und Hellas. In Ungarn aber scheint der mittelasiatische Strom geradezu rein auszumünden. Das Baummotiv, das auf dem Zierstück Abb. 195 Einheit in die durchbrochenen „Halbpalmetten" bringt, st so roh und derb gebildet, wie die „Vollpalmetten" mit ihren Zweigen auf dem albanischen Zierstück Nr. 19—22. Immer wieder drängt sich der Eindruck auf, daß unmöglich die mesopotamisch-griechische Vollpalmette den Ausgangspunkt der Ornamentik unserer Gruppe bilden kann, es sich also nicht um Spaltprodukte dieser Palmette, sondern um Ergänzungen und Wucherungen des ursprünglich allein verwendeten Kreislappens handelt.



Abb. 195: Keszthely: Zierstück in Bronze.

Dazu kommt eine andere bemerkenswerte Tatsache, die Beobachtung nämlich, in der ungarischen Gruppe herrsche neben der Ranke mit dem Kreislappen die gleiche Vorliebe für den geometrischen Durchbruch wie in den Jenisseifunden, so daß auch dadurch der Zusammenhang der ungarischen und südsibirischen Bronzefunde angedeutet werde. Man greife zurück auf Abb. 106, die ich oben S. 112 gebe. Diese Durchbrucharbeiten finden ihre Gegenstücke in Riemenzungen der Keszthelygruppe, die Hampel Alt. I, S. 580f. in einem eigenen Kapitel behandelt. Als Beispiel gebe ich Abb. 196 (Hampel, Alt. I, S. 589) eine Riemenzunge, die das gleiche Gitterwerk „mit Rombusmuster" zeigt, das wir in Abb. 106 vom Jenissei sehen. Vgl. dazu oben Abb. 179 die chinesische Parallele.

Im allgemeinen muß bei einem zusammenfassenden Vergleich mit diesen ungarischen Funden gesagt werden, daß letztere eigentlich in den Keszthelyfunden, die oben Abb. 29, 33 und 57 und hier Abb. 194 u. 195 abgebildet wurden, ein einheitlicheres Bild in Anwendung der geometrischen Ranke mit dem Kreislappen bieten als der albanische Schatzfund, in dem doch die Halbpalmette stärker hervortritt. Es sieht aus, als hätten vereinzelt mittelasiatische oder von solchen abhängige Arbeiter in Ungarn noch reiner in zentralasiatischer Art gearbeitet als in der albanischen Werkstätte. (Von Interesse ist in dieser Richtung, einen südrussischen Fund aus Jassinowa zu vergleichen[1]). Der Kreis-

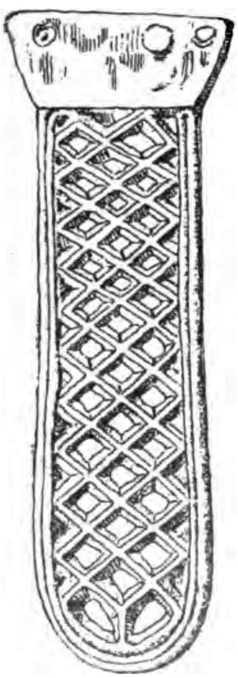


Abb. 196: Keszthely: Riemenzunge aus Bronze.

1) Posta, Expedition Zichy III, S. 351.

lappen und Schrägschnitt sind zwar in den Goldbeschlägen künstlerisch reiner durchgeführt; doch zeigen die albanischen Goldsachen einen reicheren Formenschatz als die ungarischen, trotz der unübersehbaren Masse von einschlägigen Altsachen, die dort erhalten sind. Wir haben es also vielleicht mit einer Meisterwerkstätte zu tun, während in Ungarn mehr das herkömmliche Handwerk zur Geltung kommt. Und nun die Belege vom österreichischen Boden.

Die Funde von Krungl in Steiermark gebe ich Abb. 197 nach der Zusammenstellung von Diez im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV (1906), Taf. VIII. Man sieht, sie können mit denen aus Albanien oder Keszthely geradezu verwechselt werden. Das Stück 12 mit dem geschweiften Spitzbogen im Umriß zeigt eine Füllung, die roh zwischen die albanischen Schmuckstücke Nr. 17f. gehört. Was vor allem auffällt,



Abb. 197: Wien, Naturhistorisches Hofmuseum: Zierstücke in Bronze aus St. Veit.

ist wieder ein ausgesprochenes Gegenstück zu den Jenisseifunden. Man vergleiche das Beschläg der Schnalle 11 mit seiner durchbrochenen S-Ranke mit Abb. 178 Fig. 13: die formalen und gestaltlichen Eigenheiten sind die gleichen, nur der Tierkopf fehlt in Krungl. Ich würde auf solche Einzelentsprechungen kein Gewicht legen, wenn ihre stete Wiederkehr zusammen mit dem entwicklungsgeschichtlichen Nachweise, den ich in diesem Buche zu führen suchte, schließlich nicht auch den verstocktesten Widersacher der Ausweitung unseres Gesichtskreises nach Osten zur Prüfung anregen müßte.

Die Funde, die in dem Boden gemacht wurden, auf dem diese Arbeit entsteht, in Wien, gebe ich in Abb. 198—200 nach der Aufnahme von Riegl, Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet S. 9. Sie befinden sich, aus St. Veit stammend, heute im Naturhistorischen Hofmuseum. An ihnen tritt neben der Kreislappenranke vor allem wieder der Schrägschnitt in volle, massgebende Wirkung. Auf der geschweiften Riemenzunge Abb. 198 sehen wir drei Einrollungen mit je zwei Kreislappen, die im Schrägschnitt nach innen und außen Glanzlichter werfen und drei-

kugelige Trauben zwischen sich nehmen, wie wir sie auch auf dem Ziergliede in Bronze Abb. 39, 7a im Grabfund von Martely in Ungarn und auf den Seidenstoffen Abb. 72 u. 73 sahen. Einfache Kreislappen oder solche zu Halbpalmetten ergänzt, füllen die Randzwickel. Der gekerbte Rand schließt auf einer Seite spitz, auf der andern in einem rechteckigen Felde mit S-Ranke. Die Schnalle in geperlten Stäben Abb. 199 zeigt auf dem Beschläg Paare von Kreislappen symmetrisch zuseiten einer Spitze, die zwischen Palmettenlappen nach unten hin weist, eine Bildung, die den Motiven der ägyptischen Bretter (Abb. 82) nicht unähnlich ist. Das schöne Beschläg Abb. 200 mit geperltem Rande und reicher Palmettenfüllung in richtigem Keilschnitt endet jenseits des Gelenkes mit einem Paar großer Kreislappen, die eine Traube in die Mitte nehmen[1].



Abb. 198.



Abb. 199.



Abb. 200.

Abb. 198—199: Wien: Naturhistorisches Hofmuseum: Zierstücke in Bronze aus St. Veit.

Endlich bringt Abb. 201, ebenfalls nach Riegl a. a. O. eine Riemenschnalle aus Enns in Oberösterreich, jetzt im Linzer Museum. Sie ist deshalb lehrreich, weil wir die Kreislappen der vier Einrollungen sich wie auf den goldenen Wangenstücken im Poltawaschatze (Abb. 58) und auf der sasanidischen Bronzeschüssel (Abb. 95) dem Raum entsprechend zu weit ausbauchenden Spitzen umbilden, das nordasiatische Ornament also mit der gleichen spielerischen Freiheit behandelt sehen, wie auf südrussischem bzw. persischem Boden. Alle diese Beobachtungen wecken den Eindruck, daß man doch auch bei einem Teil dieser Funde auf österreichisch-ungarischem Boden noch mit den Händen asiatischer Handwerker selbst wird rechnen müssen, die fliegenden Werkstätten wandernder Metallarbeiter sich also wohl nicht nur auf die Herstellung von Goldsachen beschränkt haben dürften.



Abb. 201: Linz, Museum: Riemenzunge aus Enns.

Dies wird denn auch dadurch bestätigt, daß in den angeführten Gegenden sich Goldsachen, wenn auch nicht in der Schmuckart der Keszthely-

1) Vgl. für die eingeschobenen Kugeln koptische Parallelen: Koptische Kunst S. 72, 74, 172 und Quibell, Excavations at Saqqara III Taf. 32 f. und IV Taf. 34 f., besonders alle Funde von Bawit im Louvre.

und albanischen Funde nachweisen lassen, so doch mit jener eigenartigen Stabpalmette, die oben S. 129f. und an den Schalen aus Nagy-Szent-Miklos S. 62 beschrieben wurde. Vertreter dieser Gattung sind die Goldsachen aus Presztovacz in Ungarn, jetzt im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, die vergoldeten Bronzebeschläge aus



Abb. 202: Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum: Zierstücke in Gold aus Presztovacz.

Blatnitza, jetzt im Budapester Nationalmuseum und der Goldfund von Hohenberg (bei Steinach-Irdning in Steiermark), jetzt im Landesmuseum in Graz. Ich will auch von ihnen einige Beispiele bringen.

Abb. 202 zeigt einige Stücke aus Presztovacz [1]. Man möchte, wenn man die im Wiener Hofmuseum gleich daneben ausgestellten Schalen von Nagy-Szent-Miklos angesehen hat, glauben, sie müßten von der gleichen Hand gemacht sein. Es sind kleine Kasten aus Flechtwerk mit Perlrändern, die im Rahmen wie im Felde Stäbe mit Kreislappen und dazu die gerauhten oder mit Strichpunkten versehenen Lappen zeigen, die wir S. 62 (vgl. bes. Hampel, Alt. III. Taf. 314) besprochen haben. Diese, gegenüber den glänzenden Stäben durch Rauhung auffälligen Glieder erinnern an die Stuckornamente von Samarra [2] und dem Deir es-Surjani (S. 210f.).





Abb. 203 Abb. 204
Budapest, Nationalmuseum:
Vergoldete Bronzebeschläge aus Blatnitza.

Abb. 203 und 204 zeigen Beispiele aus Blatnitza [3], Riemenzungen in vergoldeter Bronze, mit Krönungsmotiven, die wir von Kairiner Grabsteinen Abb. 74f. kennen. Schräggestellte Stäbe mit Kreislappen nehmen eine dreilappige Palmette mit Strichpunkten in die Mitte und gehen unten über in horizontale Stäbe, die nach oben eine

1) Vgl. auch Hampel, Alt. I S. 657. 2) Herzfeld, Vorläufiger Bericht Taf. II S. 26 f.
3) Vgl. Hampel, Alt. I S. 658, III 321 f. Das dem Funde angehörige Schwert wurde zeither gereinigt,

zweite Krönung auf dreieckigem Unterbau tragen. Der Rand, ein gerader Spitzbogen, setzt am andern Ende drei durchlochte Glockenpalmetten an, die von dem „lyraförmigen Mittelmotiv“ des Miklosnapfes Abb. 122 und dem Ephesostäfelchen Abb. 193 bekannt sind [1]. Die Füllung von Abb. 203 erinnert auch an die oben Abb. 96 f. angeführten Taschenbleche und Abb. 139. Für die gezackten Lappen von Abb. 204 vgl. Abb. 100.

Die Funde von Hohenberg (Abb. 205 nach Diez, Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV [1906] Taf. VIII [2]) sind ebenfalls Hohlbeschläge wie die von Presztovacz, z. T. mit grobgeperltem Rande. Die Füllungen werden besorgt von einer geometrischen Ranke, die durch Abschnürungen in Stäbchen geteilt ist. Die Kreislappen wirken krabbenartig und sind im Schrägschnitt ausgetieft wie in St. Veit (Abb. 198 f.).



Abb. 205: Graz, Landesmuseum: Goldfund von Hohenberg.

Beachtenswert ist das kleine Beschläg mit dem Wirbelmotiv (5), das darin an die Stücke des albanischen Schatzes Nr. 18 und 13 erinnert. In Hohenberg fanden sich auch jene kleinen Goldzinnen, die wir im Schatze von Vrap Nr. 26—28 kennen lernten. Man sieht in Abb. 205 Stücke in Nr. 6 u. 7 oben, hier mit dem Motiv der langen gewellten Stiele der beiden Pfannen im Nagy-Szent-Miklos-Schatze, die Hampel (Der Schatzfund S. 34 und Altertümer III, Taf. 309) abgebildet hat. Eine Neuaufnahme oben Abb. 139. Die magyarischen Funde der Landnahmezeit und ihre Ornamentik (Abb. 96—98 und 175) schließen hier unmittelbar an [3].

E. Volkszugehörigkeit des Schatzes. So naheliegend es wäre, nach der Ört-

wobei Silber und Nickel eingelegt in Gold zu Tage kam in geometrischen Ornamenten, die tiefen Schrägschnitt zeigen.

1) Vgl. dazu Muth, Stilprinzipien Taf. XLIV Abb. 373 und altgermanische Tierkopfbildungen.

2) Die Druckstöcke von Abb. 197 und 205 wurden mir entgegenkommend durch Hofrat Kubitschek überlassen, wofür ich danke.

3) Hampel, Alt. I S. 700 f.

lichkeit des Fundes und der Zusammengehörigkeit mit Nagy-Szent-Miklos, wofür eine mittelasiatische Werkstätte sicher scheint, auf albanischen oder bulgarischen Ursprung zu schließen (S. 68), so sehr mahnen Unbestimmtheit der Datierung und Ausbreitungsbereich des Ornamentes der Schmucksachen zur Vorsicht. Man betrachte daraufhin eine historische Karte. Eher könnten noch die Hunnen oder Awaren in Betracht kommen. Die ungarische Forschung wird wohl auch für diese Zuteilung eintreten.

So verweist Dr. Supka für die Beziehungen der Awaren zur Metallplastik und zu Zentralasien auf die von Minns, Scythians and Greeks S. 93 zitierte Stelle und macht aufmerksam auf die Nachkommen der früheren Awaren, die sog. Morlaken[1], „die sich 598 n. Chr. in den Besitz der Küsten des adriatischen Meeres gesetzt und ganz Dalmatien unterworfen hatten, später aber von den Kroaten unterjocht wurden. Bis auf Konstantin Porphyrogenitus behielten sie ihren Namen und ihre Sprache bei, haben aber nachmals beide eingebüßt"[2].

Hampel (Alt. I, 23) dachte an die Sarmaten, iranische Nomaden, die ähnlich den Alanen nach Westen vordrangen. Von letzteren nimmt Jelić an[3], daß sie bis Dalmatien vordrangen und die Träger der Kuppel an die Gestade der östlichen Adria gewesen seien. Noch eine weitere Möglichkeit kommt in Betracht, das südslavische Reich, das Ludwig der Deutsche 840 Pribina überließ mit dem Hauptsitze Mosburk, jetzt Szalavar an dem Flüßchen Szala, das sich südlich bei Keszthely in den Plattensee ergießt[4]. Im Jahre 850 wurde dort durch den Salzburger Erzbischof eine Muttergotteskirche gebaut, 865 noch von seinem Sohn Kocel eine andre geweiht. Schon 866 ging Kocel zur slavischen Liturgie über und setzte den bekannten Slavenapostel Method als pannonischen Bischof durch. Dieser stirbt 885 in Mähren, nachdem ein langer Streit mit Salzburg ausgebrochen war, der erst mit der Ersetzung Kocels durch bayrische Gaugrafen und der deutschen Besiedelung des Landes endete. Aus dieser Zeit haben sich slavische Ortsnamen weit über den Ausbreitungsbereich unserer Schmucksachen hinaus bis nach Salzburg und Osttirol erhalten. Wenn sich die Schmucksachen überhaupt mit den Slaven zusammenbringen ließen, würde nach dem Orte die kurze Blüte des Reiches von Pribina und Kocel dafür passen.

Ich möchte allen diesen Spuren ohne irgend einen neuen Anstoß von seiten meines eigenen Faches nicht nachgehen. Man halte sich vorläufig an die Untersuchungen von Béla Pósta, der in seinen „Archäologischen Studien auf russischem Boden"[5] versuchte, dem ethnischen Problem vom russischen Boden aus näher zu kommen. Das vorliegende Buch soll den bei den Kunsthistorikern auf dem Gebiete der Ornamentforschung herrschenden Bann der Einstellung auf Rom und Byzanz brechen und im Kreise der Goldschmiedewerke die pontische Theorie Hampels derart im Hinblick auf das große asiatische Hinterland umbilden, daß die Bahn frei wird

1) Vgl. über diese Bezeichnung Kutschera, Mitt. d. geogr. Ges. in Wien Bd. 58 (1915) S. 464 f.

2) Castrén, Ethnologische Vorlesungen über die altaischen Völker, Petersburg 1857 S. 74.

3) Hrvatski spomenici ninskoga područja I Dvorska Kapela Sv. Križa u Ninu 1911. Ich verdanke eine Übersetzung Hrn. Sektionsrat Knoll in Agram. Vgl. Byz. Zeitschrift XXII (1913) S. 286 f.

4) Vgl. dafür und das Nachfolgende Stur, Die slavischen Sprachelemente in den Ortsnamen der deutsch-österreichischen Alpenländer zwischen Donau und Drau, Sitz.-Ber. der K. Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl. 176. Bd., 6. Abh. S. 25 f.

5) Dritte asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy Bd. III.

für neue Forschungsrichtungen, in deren Entwicklung sich kunstgeschichtlich Anlaß genug finden wird, auf die ethnische Frage zurückzukommen. Die Kultur der Reitervölker dürfte dabei eine Rolle spielen. Ihr wird vielleicht zunächst nachzugehen und zu beachten sein, daß die Türken in dieser Zeit das Reitervolk schlechtweg, die Arier aber mehr Fahrer waren. Man lese nur die einschlägigen Stellen in Radloffs alttürkischen Inschriften der Mongolei nach und beachte, was bei Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere, 7. Aufl. S. 21 und 623 darüber gesagt wird.

Der albanische Schatzfund weist stärker als die anderen vorgeführten Verwandten aus der Völkerwanderungskunst durch die Schale Nr. 7 mit dem geometrischen Rankenornament auf den Osten als Ursprungsland. Er stellt sich durch solche Stücke unmittelbar neben den Schatz von Nagy-Szent-Miklos. Gerade die Art, wie an diesem Stücke der zwiebelförmig geschweifte Griff mit der Kreislappenranke gefüllt ist, zeigt deutlich, daß der Ausgangspunkt dieser Ornamentik jene geometrische Ranke der Nomadengebiete Mittelasiens war, die sich über die halbmondförmige Rundung hinaus, wenn es der zur Verfügung stehende Raum verlangte, jeder Art von Bildung anbequemte. Auf dem Griffe dieser Schale findet man alle Lappenformen nebeneinander, reine Kreislappen neben runden und spitzen „Palmettenlappen“, elegante Halbpalmetten neben unbeholfenen Vollpalmetten, deren geometrische Entstehung ebenso sicher ist, wie die des derben „Baumes“ auf dem Zierstück aus Keszthely Abb. 195. Dieser neue auf Flächenfüllung ausgehende Geist der vom Osten vordringenden Nomaden zersetzt die mit den alten Treibhäusern der Kultur in Verbindung stehende Kunst der persischen und Mittelmeergebiete allmählich derart, daß die Kunst reif wird für den Umschwung, der im Süden mit dem Islam erfolgt und am Mittelmeer und in Europa nur aufgehalten wurde durch das Christentum und die auf die dienende Rolle der darstellenden Kunst rechnenden Fürstenhöfe.

Die Schatzfunde aus dem Südosten Europas, und so auch der albanische, sind keine solchen, die rein arischen Händen angehören. Das Fehlen geometrischer Linienspiele wie des Bandgeflechtes ist dafür bezeichnend — möchte ich schließen. Dagegen scheinen die Saken den Ausschlag gegeben zu haben, als es sich um die Entstehung der germanischen Kunst der Völkerwanderung im Norden und der islamischen im Süden handelte. Darauf gehe ich jetzt über.

3. Die Wirkung bei den Nomaden und Nordvölkern im Umkreise des Mittelmeeres.

Die für den albanischen und den Goldschatz von Nagy-Szent-Miklos bezeichnende geometrische Ranke bildet einen Fremdkörper in der Ornamentik der sog. Völkerwanderungskunst des Nordens ebenso, wie z. T. schon auf römischem Gebiete, wo sich der Akanthus zu vorherrschender Anwendung durchgesetzt hatte. Riegl[1] hat zwar versucht, in Südfrankreich einen zweiten Wirkungskreis dieser Ornamentik festzustellen; man sehe daraufhin das von ihm herangezogene Werk von Barrière-Flavy, Étude sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France, Industrie wisigothique und besonders die von Riegl zitierten Tafeln XII, XVII, XXVIII, XXX/I durch und

1) Beiträge zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet, S. 10.

wird erstaunt fragen, wofür diese Altsachen eigentlich den Beweis liefern sollen. Riegl beruft sich auf das „üppig bewegte Pflanzenornament mit höchst charakteristisch beschnittenen Rändern, auf granuliertem Grunde". Aber das ließe sich höchstens auf Taf. XXXI finden und hat gewiß nichts so Ausschlaggebendes mit dem Pflanzenornament von Keszthely oder Nagy-Szent-Miklos (Riegl nennt besonders Hampel, Atlas, Taf. 47) zu tun, daß man daraufhin den Schluß auf ein gemeinsames Drittes ziehen müßte, „das sowohl aus kunst- wie aus wirtschaftsgeschichtlichen Gründen nur in der oströmischen Kunstproduktion gesucht werden kann". Ich glaube schon, daß bei den Germanen in Südfrankreich vielleicht noch hellenistischer oder byzantinischer Einfluß auftreten kann[1]; mit der von Riegl in jenem Aufsatze behandelten generellen Frage hat das aber nichts zu tun. Die ungarische Palmettenranke steht mit dem albanischen Schatzfunde und den damit im Zusammenhange behandelten Altsachen damals tatsächlich einzig im Rahmen der Kunst Europas da. Das Pflanzenornament der Angelsachsen schließt eher an die südfranzösischen als an die Spuren in Österreich-Ungarn[2].

Als sich die Völker im Norden und Südosten des Mittelmeeres, die Germanen und Araber in Bewegung setzten, war der Vorstoß der Türken bereits im Gange. Aus dem Widerspiele dieser Kräfte gegen die alten Treibhauskulturen geht die neue Zeit hervor, in der nur Hof und Kirche der Kunst konservativen Halt gaben. Auf beide haben Türken[3], Germanen und Araber[4] im ersten Jahrtausend kaum einen mehr als örtlichen Einfluß gewonnen. Ihr Wirken hat die semitischen Kulturvölker und von den Ariern die Griechen, Armenier und Iranier neben Südeuropa, und für das Klosterwesen vielleicht den Buddhismus, zur Voraussetzung. Nachdem in meinen Arbeiten über „Orient oder Rom", „Kleinasien, ein Neuland", „Koptische Kunst", „Amida" und in zahlreichen Aufsätzen, auf die in der Bibliographie der byzantinischen Zeitschrift und z. T. auch im vorliegenden Buche in Anmerkungen verwiesen wurde, diese kultliche Kunst des Christentums sowohl, wie im Amidawerke auch die des Islams im Vordergrunde stand, und im vorhergehenden Abschnitte neue Forschungsgrundlagen rein vom ziergeschichtlichen Standpunkte für die altaischen und arischen Erreger herausgearbeitet wurden, sei jetzt auf den damals noch flüssigen Bestand der wandernden Völker im Umkreise des Mittelmeeres selbst eingegangen, auf die Ger-

1) Vgl. mein „Kleinasien, ein Neuland" S. 195 f., 208 f., 230.

2) Wie unmittelbar asiatische Rankenornamente im Westen aussahen, belegt das Book of Kells (Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen Taf. 196).

3) Über den Einfluß auf das Kostüm vgl. übrigens Kondakov, Gesch. u. Denkmäler des byzantinischen Emails S. 57/8 und unten. Dazu ist u. a. zu bemerken: „In der weiblichen Tracht herrscht in Europa seit dem 14. Jahrh., vorbereitet durch die römische Kultur und die Richtung des Christentums, der über Spanien eingeschleppte „tropische" Weiberrock, die Dschubba (franz. jupe). Die arische Hosentracht aber hat sich von den Iraniern über den ganzen Islam verbreitet und ist dort festgehalten worden. Die Tracht der Saken ist Mütze, Ärmeljacke und Hose, und die germanische Tracht ist, wie Reste ausweisen, offenbar die gleiche gewesen, wurde aber an den römischen Grenzen bei den Vornehmen durch die Tracht der Römerin verdrängt („Thusnelda") wie später das Hemd und der Mantel durch die spanische Tracht, die von den Arabern übernommen wurde". (Mitteilung von Dr. Hüsing.) So haben wir heute in der weiblichen Tracht den völligen Umtausch: die Semitinnen kleiden sich arisch, die Arierinnen semitisch. Auch hier hat das „klassische" Altertum alle Begriffe verwirrt: die griechische Tracht ist, wie die italische, semitisch-hettitisch.

4) Immerhin sucht H. Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kulturgeschichtlicher Grundlage (Arbeiten des kunsthist. Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski Bd. VI) arabische Elemente in der christlichen Kunst Syriens nachzuweisen.

manen und die unter dem Sammelnamen des Islams vereinigten Orientalen. Sie sind nicht durchaus Erreger einer neuen Kunst, sondern zum guten Teile Träger der besprochenen älteren türkisch-altaischen und sakisch-arischen Bewegung, die schon seit Christi Geburt etwa bis an das Mittelmeer durchgesickert war und nun mit der Völkerwanderung in Nord und Süd ihren Siegeslauf antrat.

Die frühe germanische und die islamische Kunstbewegung kann nur von ihrem türkisch-sakischen Ausgangspunkt in der Altai-Iran-Ecke aus verstanden werden. Wir glauben, weil die Ursitze der wandernden Germanen und Araber weit von dieser Keimstelle weg in Nordeuropa bzw. Arabien liegen, müßte ihre Kunst von dem dazwischen ausgebreiteten Mittelmeer her erklärt werden, und vergessen ganz, daß primitive Völker trotz aller aus den Kulturoasen zu ihnen vordringenden religiösen Strömungen künstlerisch nicht im Handumdrehen Vertreter hoher Kultur werden konnten, sondern lieber den Zustrom anderer niederer Kunstkreise aufnahmen, bevor sie in die überlegene, aber ihnen zunächst unverständliche Strömung hoher Kulturen einlenkten. So verhielten sich schon die Griechen, als sie im Gefolge der „dorischen Wanderung" in den kretisch-mykenischen Kulturkreis eintraten. Der geometrische Dipylonstil war geradezu eine Absage gegen die Kunst, die sie vorfanden. Später unterlagen sie freilich wie die Inder und Iranier den älteren Oasenkulturen des Orients. Die Araber, und was sie dem Islam unterwarfen, nahmen im Gebiete der bildenden Kunst nie — die kurze Zeitspanne der Omajjaden in Syrien liegt vor der Entstehung der islamischen Kunst — die Mittelmeerkunst an, sie hielten vielmehr an der sakisch-türkischen Art, die sie in Nordostpersien übernommen hatten, fest bis auf den heutigen Tag. Und die Germanen brachen z. T. mit der Art ihrer eigenen vorgeschichtlichen Vergangenheit und nahmen auch zunächst die Kunst jener Völker an, die ihre Wanderungen ausgelöst hatten bzw. mit denen sie wandernd in Berührung traten. Diesen Dingen sei hier getrennt nachgegangen.

Religionen decken wie Sprachen immer wieder Rassen- und Volkszusammenhänge zu. Weil die Saken, Iranier und Inder heute nicht dem Christentum angehören, fallen sie außerhalb des Gesichtskreises des auf Europa geeichten deutschen Kunsthistorikers. Ihm stehen die Semiten näher als jene im Zuge der indogermanischen Achse nach dem östlichen Iran gelangten Arier, soweit er überhaupt über Hellas und Rom hinausblickt. Daher ist es heute noch so schwer über die religiösen und sprachlichen Grenzen hinauszukommen, was jedoch bald in Angriff genommen werden muß, soll der Humanismus, dem wir so viel zu verdanken haben, nicht allmählich zum Fluche des deutschen Volkes werden[1]. Vor allem gilt es, von dem Rätsel der islamischen Kunst den Schleier zu ziehen und zu zeigen, daß damit nicht nur wichtige den Nomaden, vor allem den Türken eigene Merkmale, sondern auch, was den Europäer mehr beschäftigen wird, wertvolle arische Züge zugedeckt werden, deren Kenntnis für das Verständnis der späthellenistischen und frühen mittelalterlichen Kunst notwendig ist.

A. Die Araber und der islamische Kreis. Die einzig dastehende katastrophale Bewegung, die die scheinbar für die Ewigkeit verankerten Oasenkulturen in Vorderasien und Nordafrika über den Haufen rannte und den Islam zur Weltmacht emportrug, geht aus von den Nomaden Arabiens. Die erste arabische Zeit, der auch

1) Vgl. dazu auch Jacob, Östliche Kulturelemente im Abendland S. 24.

noch die Omajjaden in Syrien zuzurechnen sind, hört bald auf, der Islam mündet rascher, als es die im ersten Ansturm erreichte Berührung mit dem Mittelmeere erwarten ließ, in jene Richtung ein, die vorzuführen Gegenstand dieses Buches war. Das erklärt sich aus einem doppelten Grunde. Fürs erste waren die Bewohner der arabischen Halbinsel in ihrem ursprünglich ausschlaggebenden Teile in der Zeit vor Muhammed vom Mittelmeere unabhängig eigene Wege gegangen, die sie mehr mit Persien und dem Osten überhaupt als mit dem Westen in Verbindung brachten; und dann gab schließlich künstlerisch ihre Nomadenart den Ausschlag, umsomehr als ihr vom Nordosten her, wie gezeigt wurde, eine ähnliche Strömung entgegenkam. Darin liegt z. T. wenigstens die Erklärung, warum sehr bald, Damaskus und Baghdad gegenüber, jene Gegend kulturell führend in den Vordergrund trat, in der dann auch ein Firdousi wirkte, und warum die islamische Kunst jene einzig dastehende rein dekorative Richtung auf ornamentaler Grundlage nahm, die sie von jeder anderen Kunstart im Bereiche Vorderasiens ebenso auffallend unterscheidet, wie gegenüber dem christlichen Europa und Ostasien.

a) Der Anteil der Araber. Die heute herrschende Ansicht vom Ursprunge der islamischen Kunst nimmt freilich an, ganz Asien sei in der Zeit nach Alexander d. Gr. durchgreifend hellenisiert worden und die spätrömische Kunst habe aus sich heraus jene neue Richtung angebahnt, die, mit dem Christentum zur vollen Reife gelangend, den Nährboden zur Befriedigung der Kunstbedürfnisse auch der Araber bzw. des Islams abgegeben habe. Merkwürdigerweise hat diese von Gayet und Riegl aufgestellte Theorie selbst bei Arabisten Eingang gefunden. Wie verkehrt sie ist, habe ich oben zu zeigen versucht.

Dabei muß von vornherein auf eine Lücke aufmerksam gemacht werden. Die islamische Kunstforschung beginnt gleich mit Denkmälern, die aus der Zeit nach Muhammed und aus einer Periode vorliegen, in der die Araber bereits die gesamte Kulturwelt der südöstlichen Küsten des Mittelmeeres überschwemmt und Vorderasien bis an die indischen und chinesischen Grenzen erobert hatten. Um sich zu vergegenwärtigen, wie viel dieser Zeit an künstlerischer Tätigkeit vorausliegen dürfte, blicke man zurück auf den Norden, wo etwas früher die der semitischen parallele germanische Völkerwanderung stattgefunden hatte. Wenn wir den Nationalgeschmack dieser Nordländer etwa nach dem beurteilen wollten, was Theodorich oder Martin von Tours an Monumentalbauten oder die Klöster und Kirchen in Gallien und Spanien an Kunst überhaupt schufen, so würden wir auf vollkommen falsche Fährte gelangen. Den Ausgangspunkt müssen da, wie es auch bei den Arabern sein sollte, die volkstümlichen Geräte und Schmucksachen bilden. Sie treten im Norden allerorten in Gräbern zutage und lehren etwas sehr Überraschendes: neben einheimischen und griechisch-römischen Elementen macht sich stark auch mittelasiatischer Einfluß geltend. Um wieviel mehr das bei den Arabern vorauszusetzen ist, wurde oben besprochen. Leider findet sich in der arabischen Reiseliteratur wie dem Tagebuche von Euting und den Werken von Doughty, Palgrave, Lady Blunt u. a. darüber kaum eine Andeutung. Nur die üblichen Felszeichnungen von Tieren und Jagden wurden beachtet[1]. Hoffen wir, daß die Zukunft über den

1) Euting, Tagebuch II S. 137 f. Vgl. ferner Bemerkung I, 193 über die Bedeutung des Halsbandes und öfter über moderne Zickzack- und Rautenmotive. II S. 143 teilt er eine altarabische Zeichnung (Hakenkreuz und Hase) mit. Doughty, Travels in Arabia deserta I S. 512 gibt Tierzeichnungen.

Ornamentgeschmack der nomadisierenden Araber aus der Zeit vor Muhammed noch Aufschluß bringt[1]. Erwarten läßt sich von vornherein Verwandtschaft mit den Nomaden Nordasiens durch Vermittlung Irans und Nordmesopotamiens. Diese Gebiete, die schon das ornamentale Schaffen des Hellenismus allmählich derart mit asiatischen Elementen durchsetzten, daß man in spätrömischer und byzantinischer Zeit, wie gezeigt wurde, von einer Vorherrschaft des asiatischen Geschmackes reden kann, hatten die Umgebung der Wüste: Syrien, die Küsten Arabiens und Iraq längst im Wege des Handels und Weltverkehres durchsetzt. An der Westküste Arabiens spielte sich der indochinesische Seehandel ab; die Städtekulturen dieser Gegenden verdanken ausschließlich dem Transitverkehr ihre Blüte. Von Rom und Byzanz waren die heidnischen Araber durch den Pufferstaat der Ghassaniden, von Persien durch das ebenfalls arabische Reich von Hira getrennt. Wenn ihnen durch diese Stammesbrüder oder die westliche Handelsstraße Kunstformen übermittelt wurden, können es nur syrische, d. h. halbpersische oder vom Osten aus nur unmittelbar persisch-türkische, nebst indochinesischen Elementen gewesen sein. Ein Hauptmittler persischer Art war Bahrein, wovon oben S. 183 die Rede war.

Es gibt zwei monumentale Zeugen, die in diesem Zusammenhange zu nennen sind: Hatra und Mschatta, beide für nomadisierende Araber erbaute Anlagen der vorislamischen Zeit und typisch hellenistische Grenzerscheinungen. Hatra[2], aus dem III. Jh., verbindet mit der iranisch-armenischen Gußmauertechnik den typischen Liwanbau, der wohl auf Nomadenbrauch zurückzuführen sein wird, und im Oberbau hauranische Art aufweist. Mschatta wurde schon in meiner Festschrift für die Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums als typisch persisch in der Architektur und nordmesopotamisch-sasanidisch in der Ornamentik der Fassade angesprochen. Wenn man sich nach den Ergebnissen dieses Buches vor die Fassade stellt, taucht, wie gesagt, der Gedanke auf, ob nicht in dem seltsamen Zickzackfries mit den bossierten Rosetten wieder das oben besprochene Zattel- oder Lambrequinmotiv, eines der Leitmotive in der Kunst der Zeltnomaden, wiederkehrt. Die Mschattafassade zeigte dann die monumentalste Fassung, die dem hochasiatischen Geschmack im Westen von hellenistisch-persischen Händen gegeben wurde (vgl. oben S. 72f. und 151f., dazu Diez, Kunst der islamischen Völker S. 28f.).

Eine eigene Monumentalarchitektur haben die arabischen Nomaden natürlich nicht besessen. Über die Baukunst der Städte hätte die südarabische Expedition der Wiener Akademie Aufschluß bringen können, wenn ihr ein Kunsthistoriker beigegeben worden wäre[3]. Hoffen wir, daß jetzt die Bearbeitung des Glaserschen Materials Anregungen bringen wird. Die arabische Moschee schließt an Muhammeds Haus in Medina an: ein Hof, von Hallen umschlossen, die auf Palmstämmen ruhten[4]. Man sollte meinen, daß die Formkraft der Araber wenigstens zur Schaffung einer eigenen Stütze für diese Hallen hingereicht hätte; in Wirklichkeit haben sie anfangs ihr

1) In der Literatur werden jemenische Stoffe und soluqische Schwerter (vgl. Schwarzlose, Waffen der Araber) erwähnt. Mitteilung von Dr. Grohmann.

2) Andrae, Hatra, 2 Bde. 1908 und 1912.

3) Vgl. D. H. Müller, Die Burgen und Schlösser Südarabiens, Sitzgsber. d. phil.-hist. Kl. d. k. Ak. d. Wiss. in Wien XCVII, S. 955 f.

4) Amida S. 323 f.

Säulenmaterial aus christlichen Kirchen geholt[1]. Für diesen offenbaren Mangel eines angeborenen Bausinnes, der letzter Hand in dem mangelnden Verständnis des Nomaden für den Innenraum wurzelt[2], spricht auch überzeugend die Art, wie die bekanntesten Moscheen, die Amr- und Azhar-Moschee in Kairo und diejenigen von Kairuan und Kordova durch Agglomeration zu ihrer heutigen Ausdehnung gelangt sind, also von vornherein des Hauptmerkmals einer ausgeprägten Bauform, des geschlossenen Organismus entbehren.

b) Perser und Türken. Mit dem Eintritte der Perser und Türken in den Islam gesellten sich zu den Semiten Arier und Altaier. Was sie, und zwar hauptsächlich künstlerisch, gegenüber dem Mittelmeere und den Hochkulturen überhaupt einigte, war das Vorherrschen des Nomadentums in den Rassenteilen, die sich zunächst zusammenschlossen. Den Ausschlag in dem dadurch zur Einheit zusammengefaßten Nomadengebiete gaben nicht die eingesprengten Oasen von Hochkulturen wie Mesopotamien oder das Sammelbecken der persischen, indischen und chinesischen Kunst im Tarimbecken, sondern eben die Nomadengebiete. Daher ist auch in der Baukunst wenigstens ursprünglich der offene Hof entscheidend und der mehr denkmalartige nicht so sehr raumkünstlerische Charakter des Grabbaues. Erst die Osmanen brachten von Brussa und Konstantinopel aus die Kuppel als ausgesprochene Raumform zur großartigsten Entwicklung. Für die ältere Zeit lassen sich die treibenden Kräfte vorläufig noch am deutlichsten in Ägypten überblicken.

Architektur kam dort in das islamische Bauen erst, als Perser und Türken an Stelle der Araber die Führung übernahmen. Der Türke Ahmed ibn Tulun war es, der in Ägypten die Pfeilermoschee aus Mesopotamien einführte[3] und jene Art der Stuckornamente, von der oben die Rede war; sie kam wahrscheinlich über Bahrein, wie S. 183f. gesagt wurde. Ein geradezu ostpersischer Moscheentypus drang mit den Ajubiden nach Syrien und Ägypten, mit den Seldschuken nach Kleinasien vor: die Medrese. Auch sie war, wie das Haus des Muhammed, bzw. die Moschee eine Hofanlage und zwar dieser arabischen Form gegenüber die von den Türken bevorzugte[4]. Auf den Hof münden in den Achsen Säle mit offenen Tonnengewölben, Liwane, zwischen denen in den Ecken mehrgeschossige Schulräume eingebaut sind. Ob dieser Form schon dem Ursprunge nach etwas geradezu Türkisches anhaftet, ist vorläufig nicht zu durchschauen.

Günstiger ist das Beobachtungsfeld im Gebiete der Wandverkleidung in Stuck, die uns nach der ornamentalen Seite hin bereits mehrfach beschäftigt hat (vgl. S. 94f., 176f. und 209f.). Dabei spitzt sich das Problem der islamischen Kunstentwicklung, soweit der mittelasiatische Einfluß in Betracht kommt, ähnlich zu, wie bei der Ranke, für die man Ägypten zum gebenden Teile machen wollte. Die keramische Technik kann als die transoxanische und turkestanische Plastik schlechtweg bezeichnet werden[5]. Sie steht im Tarimbecken so stark unter dem Einflusse von Gandhara und

1) Vgl. dazu auch „Der Islam“ II (1911) S. 79f. und Kaufmann, Die Ausgrabung d. Menas-Heiligtümer S. 56.

2) In 1001 Nacht werden Bauten gern Geistern (Dschinnen) zugeschrieben.

3) Vgl. meine Koptische Kunst S. XXIII f.

4) Vgl. über den Typus Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 96f.

5) Vgl. meinen Aufsatz in der Österr. Monatsschrift für den Orient XL (1914) S. 71f. und Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 361f.

China, daß nicht der Nomadencharakter, sondern die figürliche Plastik durchschlägt, die erst auf iranischem Boden in die typische Nomadenart umgebildet wird. Wie sich diese Umbildung vollzog, daß läßt sich in einem Falle noch deutlich aufweisen. Ich greife ihn aus der ungeheuren Fülle der Probleme, die sich aus der neuen Auffassung vom Wesen der islamischen Kunst ergeben, heraus, weil er ein scharfes Licht auf die Befangenheit der Spezialisten auf dem Gebiete der islamischen Kunstforschung wirft, die durchaus nicht von der westöstlichen Richtung der Entwicklung, von der Antike und Byzanz abgehen wollen.

c) Mittelasiatische Keramik auf dem Wege nach Mosul. Da es sich dabei um figürlichen Schmuck handelt, also keinesfalls um einen Einschlag der Nomadenkunst, sondern um einen solchen von Seiten der Oasenkulturen, so kann die Fragestellung nur sein: ist die in der ostislamischen Kunst auftauchende menschliche Gestalt altorientalisch-hellenistischen oder chinesisch-indischen Ursprunges? Den Anlaß zu dieser Problemstellung gab eine Arbeit von Friedrich Sarre über islamische Tongefäße aus Mesopotamien [1].

Es ist bezeichnend für den Gesichtskreis dieses Aufsatzes, daß er an dem Problem achtlos vorüberging und erst ein kunsthistorischer Laie, M. Hartmann, auf die Sachlage aufmerksam machen mußte, ohne daß es ihm gelungen wäre, Sarre zur Einsicht zu bringen [2]. Es handelt sich dabei um Tongefäße, die im Kunsthandel auftauchten und heute in Sammlungen und Museen von Paris, London und Berlin zu finden sind. Abb. 206 gibt davon eine Vorstellung [3]. Sie zeigt den Oberteil eines dieser offenbar als Massenware erzeugten Gefäße. In einer halbrund schließenden Nische sitzt unter einem Vogelpaar auf durchbrochenem Rankengrund eine Gestalt, wie wir sie bereits von der „sasanidischen" Silberschüssel Abb. 132 her kennen: sie hockt nämlich auf einem mit der geometrischen Ranke geschmückten Teppich, dessen Typus ebenfalls (vgl. oben S. 158f.) bereits vorgeführt wurde. Der Mann ist gekleidet in einen Kandusch (Kaba) mit ornamentierten Rändern, die über der Brust gekreuzt sind; um die Hüften ein Gürtel. Das Kostüm kehrt wieder bei zwei Gestalten, die beiderseits neben der Mittelnische wie Pfeiler dastehen und ebenso wie die Hauptfigur Gefäße und dergl. mit einer Hand vor die Brust halten — man vergleiche die Silberschüssel — während die andere Hand wechselnd bewegt ist. Über den stehenden Gestalten Büsten mit reichem Kopf- und Brustschmucke. Seitlich zerbrochene Löwenhenkel von S-förmigen-, Rosetten- und Knopfornamenten umrahmt, ähnlich wie die Nischen selbst. Unten zwischen Löwenköpfen ein Feld mit eigenartiger geometrischer Ranke auf gerauhtem Grunde [4]. Diese Ranke ließe sich mit ihren spitzovalen „Einrollungen", d. h. Kreislappen, die krabbenartig wirken, mit der Stabranke der Schalen von Nagy-Szent-Miklos (Abb. 122), die Ranke oben in Durchbrucharbeit mit der des transoxanischen Kotschkarschatzes (Abb. 180) vergleichen.

1) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVI (1905) S. 69 f.

2) Die wissenschaftliche Auseinandersetzung spielte sich in der Orientalistischen Literaturzeitung ab. Zuerst veröffentlichte Hartmann 1905 Sp. 277 f. eine Besprechung der Arbeit Sarres, der im gleichen Jahrgange Sp. 541 f. antwortete. Neuerdings ist er dann Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen XXXIV (1913) Sp. 45 ff. und XXXV (1914) Sp. 181 f. auf die Sache zurückgekommen.

3) Der Druckstock wurde von der Groteschen Verlagsbuchhandlung aus dem Jahrbuch a. a. O. S. 71 zur Verfügung gestellt, wofür ich danke.

4) Vgl. die ungarischen Taschenbleche Abb. 96—98.

Ich denke, es wird jedem Beschauer sofort auffallen, daß die Figuren und besonders deren Köpfe dem typisch indochinesischen Mischstil angehören. Aber das leugnete eben Sarre. Die islamische Kunst muß — er berief sich dabei (OLZ 1905, Sp. 547) auch noch auf mich — unbedingt in allen für ihre Genesis in Betracht kom-



Abb. 206: London, Victoria and Albert-Museum: Oberteil eines Tonkruges.

menden Elementen am mesopotamischen Schlagbaume[1] Halt machen. Zentralasiatische Einflüsse sind erst seit dem Mongolensturme möglich, eine These, die Sarre im Einvernehmen mit Falke[2] vertrat. Daß es vor den Mongolen schon Türken gegeben hat und überdies die Saken Mittler zwischen dem Hellenismus zuerst und später dem Islam und den indochinesischen Kunstkreisen waren, geht einzelnen Herren auf keine Weise ein. Und doch hat sich Hartmann alle erdenkliche Mühe gegeben, auf seine Art davon zu überzeugen. Der Kunsthistoriker kann den Beweis anschaulich erbringen.

1) Vgl. darüber Monatshefte VIII (1915) S. 360f.

2) Kunstgeschichte der Seidenweberei I, S. 87 f. Bei Sarre fangen jetzt allmählich die bei den Ausgrabungen von Samarra gemachten Erfahrungen an, ernüchternd zu wirken.

Der Schmuck — denn es handelt sich wohl kaum um Porträts, weder hier noch sonst außer vielleicht auf Münzen des gottlosen Muqtadir — ist auf diesen Krügen in einer eigenartigen Technik ausgeführt, die wir gewöhnlich als „Barbotin-“ oder Gießbüchsenwerk bezeichnen. Ägypten weist darin wohl die trefflichsten Beispiele auf und ebenso andere Mittelmeerländer. Aber die eigentliche Heimat dieser Technik scheint später doch Transoxanien und Turkestan mit Khotan gewesen zu sein. Von dort aus muß eine ausgedehnte Ausfuhr nach Persien und Mesopotamien stattgefunden haben, der vielleicht auch die Stücke angehören, die Sarre in den genannten Arbeiten vor-





Abb. 207: Thronende Gestalt. Abb. 208: Musikant?
Petersburg, Ermitage: Tonfiguren aus Afrasijab.

geführt hat. Neben vollständigen Krügen kommen allerhand Figürchen von solchen und möglicherweise einst architektonisch verwendeten Reliefs in Betracht. Dafür seien hier einige Belege vorgeführt.

Bei Ausgrabungen, die von russischer Seite im Jahre 1904 auf dem Ruinenfelde von Afrasijab bei Samarkand durchgeführt wurden[1], stellte man fest, daß es sich um den alten Kern dieser Stadt handle, wie sie von den arabischen Geographen des X. Jh. beschrieben wird. Das „Schahristan“ wurde von den Bewohnern endgültig erst nach der mongolischen Verheerung von 1220 verlassen. Bei den Ausgrabungen wurde ein Bau freigelegt, dessen Ziegel den Namen der vorislamischen Herrscher von Sogd

1) Vgl. Orientalistische Literaturzeitung VIII (1905) Sp. 557 f. und Kondakow, Gesch. und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 52 f. Er verlegt den Ort Afrasijab nach Taschkend.

„Ichschid" trugen, den man nach Hartmann weder in dieser Bedeutung noch als Eigennamen später als die ersten vier Jahrhunderte der Hedschra antrifft. Durch Kauf wurden dort auch Tonfiguren von Menschen und Tieren aufgebracht, die kaum aus der Zeit nach der islamischen Eroberung 712 stammen dürften und die man zusammenbringen kann mit jener Stelle der Buchara-Chronik, die von dem Verkaufe von Götzenbildern in vorislamischer Zeit handelt[1]. Diese Kleinplastiken aus Transoxanien und Khotan fand ich unbeachtet in der Ermitage zu Petersburg. Ich verdanke die nachfolgend gegebenen Abbildungen der Güte Smirnovs. Die beiden Figürchen Abb. 207 und 208 sind ausdrücklich als aus Afrasijab stammend (Sammlung Litinsky, Inv. Nr. 7578) bezeichnet. Sie erscheinen in der gleichen Technik ausgeführt wie die auf dem Teppich hockende Gestalt auf Abb. 206. Neben die thronende Gestalt mit dem Schwerte zwischen den Beinen[2] ist die bekannte Miniatur Karls des Kahlen in München zu halten und damit auch der Abb. 209 wiedergegebene Kopf der Sammlung Petrovsky in Petersburg (Inv. 321, Höhe 6,5 cm) zu vergleichen[3]. Vielleicht sehen sich die deutschen Kunsthistoriker doch mit der Zeit Grünwedels und Le Coq's Publikationen auf die im Zentralasiatischen vorkommenden nordischen Typen hin an. Wir sehen einen schnurrbärtigen Mann mit langem gescheiteltem Haare von breitem Gesichtstypus mit einem Kettenring um den Hals. Doch will ich hier dabei nicht stehen bleiben.



Abb. 209: Petersburg, Ermitage: Ton-Köpfchen.

Wichtiger ist an der thronenden Gestalt von Abb. 207 der offene, mit zwei Streifen über der Brust auseinanderlaufende Kandusch und die weiten reichfaltigen Hosen. Man wird geneigt sein, diese Art für sasanidisch anzusehen, ohne darauf zu achten, daß die Sasaniden-Falten wahrscheinlich auf die von China über Zentralasien eingeführte Seidenmode zurückgehen. Als eine Spur von Beweis möchte ich gleich hier die Vorführung zweier Flügelfiguren einschalten, die auch wieder Sarre (Jahrbuch 1905 S. 85) Anlaß lieferten, sein Festhalten an einem (ihm für die islamische Forschung zwischen Persien und Zentralasien nötig scheinenden) Schlagbaume zu stützen. Es sind zwei Flügelfiguren Abb. 210 und 211 im Museum in Konia, einst an der Porte du bazar[4], wo sie über der spitzbogigen Portalnische beiderseits in die Wand eingelassen waren. Sarre nimmt an, daß sie der mittelalterlich islamischen Kunst und dem Jahre 1221 etwa angehören. Davon aber kann nicht die Rede sein. Es scheint vielmehr, als seien sie von den Seldschuken aus ihrer türkisch-sakischen Heimat mitgebracht und an dem Tore ihrer neuen Hauptstadt wiederverwendet worden. Abb. 210 und 211 zeigt die beiden Figuren in Aufnahmen, die ich

1) Orientalistische Literaturzeitung VII (1904) S. 50.

2) Vgl. für diesen iranischen Typus die Chosraw-Schale in Paris bei Dieulafoy, L'art antique de la Perse V Taf. XXII, Smirnov, Östliches Silber Taf. XXIV, 51 (der daneben ein anderes Beispiel aus Samarkand stellt) und Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 213.

3) Vgl. damit auch ein Köpfchen Journal as. Soc. Beng. Extra Number 1889 Taf, XIX S. 72, ebenfalls einem Tonköpfchen aus Zentralasien.

4) Texier, Description de l'Asie mineure Taf. 97. Vgl. auch Delaborde, Voyage en Asie mineure.



Abb. 210: Konia, Museum: Steinrelief.

Max van Berchem verdanke[1]. Wir sehen zwei „laufende“ Flügelgestalten[2] mit eigenartigen Mützen und langen Zöpfen, die, in kurze Röcke und faltige Hosen gekleidet, die Arme nach der Mitte strecken. Nach Texiers Abbildung scheinen sie Fläschchen auszugießen[3] und Bänder zu halten. Was uns im Rahmen dieses Buches vielleicht am meisten beschäftigt, sind die Mützen, für deren Form die chinesischen Genien in der Bordüre des freilich viele Jahrhunderte jüngeren seidenen Jagdteppichs im Besitze des österreichischen Kaiserhauses zu vergleichen sind[4]. Auf den Mützen in Konia findet sich der reine „Schnörkel“, hier ohne die Füllung durch Strichpunkte, Einkerbungen und Palmetten, die wir als Grundlage der geometrischen Ranke von China bis Kairo überall herrschend fanden. Ich glaube jedoch nicht, daß die reine Form dieser geritzten Linien jünger als das Jahr 1000 sein kann, möchte diese Ornamente vielmehr gleichzeitig mit den ägyptischen Brettern (Abb. 82f. und 146) und den Stuckaturen der Ibn Tulun (Abb. 150f.) ansetzen, d. h. spätestens ins IX. Jh. Dafür spricht auch das Kostüm, das die Nähe des Alt-Türkischen bzw. Parthisch-Sasanidischen verlangt. Man vergleiche die Silberschüssel Abb. 132 und das Tonrelief aus Afrasijab Abb. 207 und wird sich hier zusammen mit der Chosrawschale und vielleicht dem leider in der Hauptsache zerstörten Gotarzesrelief[5] inmitten einer kleinen Gruppe finden, die es überflüssig macht, wie Sarre zur Erklärung auf den Aufenthalt Ala-ed-dins in Konstantinopel und seine spätere Wirksamkeit für die bildende Kunst hinzuweisen. Viel wichtiger wäre ein Hinweis auf die große Blüte der Kunst in Ostpersien gewesen, die nicht erst zur Zeit des Mongoleneinbruches nach Ikonium kam, sondern durch Saken, Türken und im Besonderen durch Seldschuken von allem Anfang an nach dem Westen verbreitet wurde. Ihre Wurzel scheint sie z. T. wenigstens in älteren iranischen Voraussetzungen zu haben. Davon lebt noch eine Spur von Erinnerung bei Firdousi, der Darab Handwerker und Meister aus Hindustan (und von den Romäern) und an einer andern Stelle Chosraw Parwez solche aus China, Indien und andern Kulturländern bezw. Zimmerleute aus Rum und aus China, aus Mekran und Baghdad und iranischem Land kommen läßt[6].



Abb. 211: Konia, Museum: Kopf des Gegenstückes von Abb. 210.

Ich bilde hier noch einige Stücke aus Zentralasien ab, die geeignet sind, den Zusammenhang der „Mossulware“, wofür sie Sarre im wesentlichen nimmt, mit dem türkisch-persischen Nordosten, der ganz von Indien und China durchsetzt ist, zu belegen. Abb. 212 zeigt ein Fragment der Sammlung Petrovsky (Inv. 392, 342), 7,5 cm hoch,

1) Die Aufnahmen Sarres waren Zeichnungen, die von ihm „Seldschukische Kleinkunst“ Taf. I gebrachten Photogramme aber sind unscharf. Ich gebe bessere Aufnahmen, aber von dem zweiten Relief nur den Kopf Abb. 210.

2) Vgl. für das Motiv Studnitzka, Die Siegesgöttin.

3) Vgl. die Genien mit dem Pinienzapfen an Portalen mesopotamischer Paläste. Dazu mein „Der Pinienzapfen als Wasserspeier“ Römische Mitteilungen XVII (1903) S. 185 f.

4) Riegl, Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses XIII (1892) Taf. XVI f.

5) Vgl. Morgan, Mission IV S. 286 und Hüsing, Der Zagros und seine Völker S. 7 und 66.

6) Schahname ed T. Macau Bd. III 1262, vgl. IV S. 2011 und 2006 (Mitteilung von Leo Mayer).

einen hockenden Musikanten darstellend unter einem gebrochenen Giebel mit Knopfornament auf Volutensäulen [1]. Die Musikantendarstellung ist besonders beliebt. Auch der stehende Mann von Abb. 208 dürfte diesem Kreise angehören. Ich zeige Abb. 213



Abb. 212: Petersburg, Ermitage: Tonrelief eines hockenden Musikanten.

ein ebenfalls aus der Sammlung Petrovsky stammendes Fragment (Inv. Nr. 266), das 5 cm hoch ist und den Anfang einer Reihe ähnlich stehender Musikanten vor-



Abb. 213: Petersburg, Ermitage: Stehende Musikanten.

führt, und Abb. 214 das Bruchstück eines anderen Kruges (Sammlung Petrovsky, Inv. Nr. 729, 13,5 cm hoch), das sie in langer Reihe auf dem Halsansatze eines Gefäßes

1) Ich kann auch hier wieder nicht unterdrücken, auszusprechen, daß mir die Stuckdekorationen des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna nach den architektonischen Rahmen von Meistern aus dem Osten ausgeführt zu sein scheinen.

zeigt[1]. Am Halse selbst eine Rosette. Alle diese Figürchen sind auf die Grundfläche der Krüge aufgesetzt, so daß sie leicht, wie Abb. 213 und 214 zeigt, wieder abfielen. Dazu kommen in den feuchten Ton eingeritzte Striche und Punkte, die mit der Auflagetechnik nichts zu tun haben.

Man wird schon bemerkt haben, daß die Technik die gleiche ist, wie auf den Krügen aus Mesopotamien. Ich gebe als typisches Beispiel Abb. 215. Der Krug zeigt ein vollständiges Exemplar mit den Vögeln auf den Henkeln und stammt aus der Sammlung Bielinko (Inv. 7577, H: 27,5 cm), die 1898 von der Ermitage gekauft



Abb. 214: Petersburg, Ermitage: Fragment eines Tonkruges.

ist, über die man das Albòm rissunkov 1882—1898 S. 341 vergleiche. In Barbotin-Technik sind da Weinblätter und chinesische neben Affenköpfen aufgelegt. Abb. 216—218 gibt drei bessere solcher Köpfchen, wie sie in riesigen Mengen in der Ermitage vorzufinden sind, beide aus der Sammlung Petrovsky Inv. 36, 84 und 137, 0,6—8 cm hoch. Die eigentümliche Haartracht und der Kandusch werden noch einmal Gegenstand besonderen Studiums sein, ebenso der langbärtige Kopf mit dem hohen Turban von Abb. 219[2] (Sammlung Petrovsky Nr. 645, 1,43 cm hoch).

Überblickt man die vorgeführten Bruchstücke, die sich nach Tausenden vermehren

1) Vgl. damit die Bronzefigürchen, die ich Koptische Kunst S. 325 f. aus Ägypten zusammengestellt habe; dazu das indische Figürchen „Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria" S. 82.

2) Dieser bärtige Kopf in Abb. 219 ist zu vergleichen mit Memphis-Keramiken bei Minns „Skythians and Greeks" S. XXXVII.

ließen[1], so möchte man mit Kondakov daran erinnern, daß „die hohe Kultur Chorasans und der Reichtum Balchs, der Mutter der Städte, die enorme Fruchtbarkeit des Murghab, welche schon Antiochos Soter (280—262 v. Chr.) veranlaßte, die nach ihm benannte Stadt samt den angrenzenden Feldern mit einer weitausgedehnten Mauer zu umgeben, und der blühende Zustand der ganzen Merw-Oase bis zum zehnten Jahrhundert" Tatsachen sind, die naturgemäß zur Annahme führen, die Verschiebung der Kultur nach dem Aralsee habe sich schon ganz zu Anfang des Mittelalters vollzogen. Kondakov verweist auf die Gesandschaft des Dilzabul (vgl. oben S. 162, A. 1) und die riesige Beute, die Sasaniden und Araber in den mittelasiatischen Städten machten. Wenn aber Kondakov fortfährt: „So mächtig war der Einfluß der griechischen Kultur, daß die orientalische Kunst jener Zeit die Sprache der antiken Kunst redete", und als Beleg dafür die Funde von Afrasijab anführt, so muß ich doch auf Grund der vorgeführten Beispiele für die am Beginn des Mittelalters in Betracht kommenden Denkmäler Einspruch erheben. Mag immerhin wie in Gandhara auch im Gebiete von Baktria eine Beeinflussung durch die griechische Kunst anzunehmen sein, so ist sie jedenfalls sehr bald durch die hier neben den indischen vor allem aus China zur Geltung kommenden Einwirkungen völlig umgewandelt worden.



Abb. 215: Petersburg, Ermitage: Tonkrug.

Der Beweis für diese These läßt sich an der Hand von Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 142f. erbringen. Es gibt keine Keramik, die der vorgeführten zentralasiatischen näher stünde als die der Han-Dynastie (202—221 n. Chr.), die Laufer in den Typen wieder abhängig zeigt von den Hanreliefs in Schantung (vgl. oben S. 117f.). Vor allem ist die Barbotintechnik verwandt. Sie wird heute noch geübt, allerdings nicht mit der Gießbüchse, sondern durch Auflegen von gepreßten Motiven. Man sehe bei Laufer Tafel XXXV ff. durch und wird sich erstaunt überzeugen, daß wir in China die gleiche Art vor uns haben wie aus Afrasijab und Chinesisch-Turkestan. Ich meine also, es wird mit dem üblichen Schlusse auf hellenische Anregungen in Zukunft

1) Vgl. u. a. Le Coq, Chotscho und die Werke von Marc Aurel Stein. Dann vor allem die verschiedenen Arbeiten von Hoernle z. B. „A report on the Britisch Collection of antiquities from Central Asia". Ferner Amtliche Berichte aus den kgl. Museen XXXV (1914) Sp. 181 f. u. s. f.

auch bezüglich dieser Gruppe doch etwas vorsichtiger umzugehen sein[1]. Und nun komme ich wieder zurück auf Sarres Beispiel, der voreilig für die „Mossulwaare" auf Anregungen vom Westen her schloß.







Abb. 216: Köpfchen. Abb. 217: Bruststück. Abb. 218: Köpfchen.
Petersburg, Ermitage: Bruchstücke von Tonfigürchen.



Abb. 219: Petersburg, Ermitage: Bärtiger Turbanträger.



Abb. 220: Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität (Lehrkanzel Strzygowski): Oberer Rand eines Kruges mit Barbotinfiguren.

Man wird sich zur Genüge überzeugt haben, daß die „mesopotamischen" Gefäße ihre Voraussetzung in den sakisch-türkischen Oasen der vorislamischen Zeit haben. Ihr Schmuck ist später auf persisch-mesopotamischem Boden durchsetzt worden von jener Nomadenart, die wir in diesem Buche vorgeführt haben. Ich will hier als Beispiele dieser späteren Art eine kleine Sammlung von Scherben vorführen, die Dr. Diez auf der ostpersischen Institutsexpedition gesammelt hat. Das Stück Abb. 220, das stark absticht von allen übrigen, ist in Safiabad in der Isfarain-Ebene in Nordostpersien[2] auf dem

1) Laufer lehnt jede Einflußnahme vom Westen her auf China ab — was auch wieder zu weit geht. A. a. O. S. 212f. Anm. 7 gibt er türkische bezw. sibirische Einflüsse in der Hanzeit zu.

2) Vgl. darüber dereinst das in Ausarbeitung befindliche Institutswerk (Bd. VI) von Dr. Ernst Diez: Churasanische Baudenkmäler, Ergebnisse einer 1912—1914

Burgberge aufgelesen. Es ist der obere Rand eines Gefäßes, das in der typischen Barbotintechnik Figürchen gereiht zeigt, im Gesicht ein blaugrünes Mosaiksteinchen. Die Stücke Abb. 221 sind im Judenbazar zu Teheran gekauft und stammen angeblich



Abb. 221: Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität (Lehrkanzel Strzygowski): Bruchstücke von Tongefäßen aus Teheran.

aus Raj, dem alten Tähran. Es ist genau die gleiche Technik wie an den mesopotamischen Gefäßen, und zwar handelt es sich immer um Bruchstücke des Überganges vom Bauche zum Halse. Nr. 4 mit der Naschi-Inschrift zeigt eine geometrische Ranke, die ebensogut auf einer altchinesischen Bronzevase angebracht sein

vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte islamischer Kunst unternommenen Forschungsreise.

könnte. Man vergleiche hierzu übrigens oben in Abb. 111 das geritzte Ornament vom Grab der Wu (147 n. Chr.). Ebenso die Ranke auf dem Bruchstück 1. Dazu kommt der gerauhte Grund und die übrigen aus der geometrischen Ranke geschaffenen Ornamente, besonders auch auf Nr. 2. Die andern drei Stücke unten zeigen das zweite Lieblingsmotiv, Tiere: steigende Löwen, Adler im Profil, dann das angeschirrte Pferd, dessen Hinterteil in einen Löwenkopf übergeht und den Falken, der eine Ente erbeutet. Dazwischen die Barbotintropfen, in die ein Punkt eingetieft ist und Rosetten. Auch ganze Gefäße hat Diez aus Raj in Teheran gekauft. Sie befinden sich mit den Bruchstücken zusammen in unserer Sammlung in Wien. Der eine Abb. 222 ohne Hals und Henkel zeigt eine Inschrift in blühendem Kufi (nach M. van Berchem: „Die Ehre gehört Gott, Das Reich gehört Gott, Werk des .... ?") aus dem XIII. Jh. Die auf solchen Gefäßen seltene Meistersignatur ist sicher der Name, jedoch leider



Abb. 222: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Tonkrug aus Raj.



Abb. 223: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Glasierter Tonkrug aus Raj.

nicht deutlich zu lesen. Das obere Randornament entspricht dem auf Abb. 221, 2: Herzformen aus geometrischen Schnörkeln abwechselnd ineinander gelegt mit Barbotinknöpfen. Die Füllungen zwischen den Buchstaben sind mit der Inschrift von Chargird (Abb. 119) zu vergleichen. Es sind treffliche Beispiele der geometrischen Ranke, nur der Technik entsprechend etwas verschwommen. Darunter ein Band von Herzformen und Eindrücke mit einem spitzen Instrument.

Die Stücke, die ich bisher vorführte, waren alle in unglasiertem Ton hergestellt. Diez brachte aber aus der gleichen Quelle auch ein Gefäß Abb. 223 mit, dessen Ornamentstreifen am oberen Bauchrande — man versteht, warum immer nur Fragmente von dieser Schulterstelle vorkommen — grün glasiert ist: eine Folge von Bogen, in denen jedesmal ein Vogel sitzt, mit dem nächsten paarweise gruppiert. Neben ihm Rankenwerk mit allerhand herzförmigen „Blättern". Oben die typische Knopfreihe in Barbotintechnik. Vielleicht ist in solchen technischen Voraussetzungen der Ursprung dieses bis nach Ägypten beliebten Ornamentes zu suchen.

Burgberge aufgelesen. Es ist der obere Rand eines Gefäßes, das in der typischen Barbotintechnik Figürchen gereiht zeigt, im Gesicht ein blaugrünes Mosaiksteinchen. Die Stücke Abb. 221 sind im Judenbazar zu Teheran gekauft und stammen angeblich



Abb. 221: Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität (Lehrkanzel Strzygowski): Bruchstücke von Tongefäßen aus Teheran.

aus Raj, dem alten Tähran. Es ist genau die gleiche Technik wie an den mesopotamischen Gefäßen, und zwar handelt es sich immer um Bruchstücke des Überganges vom Bauche zum Halse. Nr. 4 mit der Naschi-Inschrift zeigt eine geometrische Ranke, die ebensogut auf einer altchinesischen Bronzevase angebracht sein

vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte islamischer Kunst unternommenen Forschungsreise.

könnte. Man vergleiche hierzu übrigens oben in Abb. 111 das geritzte Ornament vom Grab der Wu (147 n. Chr.). Ebenso die Ranke auf dem Bruchstück 1. Dazu kommt der gerauhte Grund und die übrigen aus der geometrischen Ranke geschaffenen Ornamente, besonders auch auf Nr. 2. Die andern drei Stücke unten zeigen das zweite Lieblingsmotiv, Tiere: steigende Löwen, Adler im Profil, dann das angeschirrte Pferd, dessen Hinterteil in einen Löwenkopf übergeht und den Falken, der eine Ente erbeutet. Dazwischen die Barbotintropfen, in die ein Punkt eingetieft ist und Rosetten. Auch ganze Gefäße hat Diez aus Raj in Teheran gekauft. Sie befinden sich mit den Bruchstücken zusammen in unserer Sammlung in Wien. Der eine Abb. 222 ohne Hals und Henkel zeigt eine Inschrift in blühendem Kufi (nach M. van Berchem: „Die Ehre gehört Gott, Das Reich gehört Gott, Werk des . . . . .?") aus dem XIII. Jh. Die auf solchen Gefäßen seltene Meistersignatur ist sicher der Name, jedoch leider



Abb. 222: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Tonkrug aus Raj.



Abb. 223: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Glasierter Tonkrug aus Raj.

nicht deutlich zu lesen. Das obere Randornament entspricht dem auf Abb. 221, 2: Herzformen aus geometrischen Schnörkeln abwechselnd ineinander gelegt mit Barbotinknöpfen. Die Füllungen zwischen den Buchstaben sind mit der Inschrift von Chargird (Abb. 119) zu vergleichen. Es sind treffliche Beispiele der geometrischen Ranke, nur der Technik entsprechend etwas verschwommen. Darunter ein Band von Herzformen und Eindrücke mit einem spitzen Instrument.

Die Stücke, die ich bisher vorführte, waren alle in unglasiertem Ton hergestellt. Diez brachte aber aus der gleichen Quelle auch ein Gefäß Abb. 223 mit, dessen Ornamentstreifen am oberen Bauchrande — man versteht, warum immer nur Fragmente von dieser Schulterstelle vorkommen — grün glasiert ist: eine Folge von Bogen, in denen jedesmal ein Vogel sitzt, mit dem nächsten paarweise gruppiert. Neben ihm Rankenwerk mit allerhand herzförmigen „Blättern". Oben die typische Knopfreihe in Barbotintechnik. Vielleicht ist in solchen technischen Voraussetzungen der Ursprung dieses bis nach Ägypten beliebten Ornamentes zu suchen.

Burgberge aufgelesen. Es ist der obere Rand eines Gefäßes, das in der typischen Barbotintechnik Figürchen gereiht zeigt, im Gesicht ein blaugrünes Mosaiksteinchen. Die Stücke Abb. 221 sind im Judenbazar zu Teheran gekauft und stammen angeblich



Abb. 221: Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität (Lehrkanzel Strzygowski): Bruchstücke von Tongefäßen aus Teheran.

aus Raj, dem alten Tähran. Es ist genau die gleiche Technik wie an den mesopotamischen Gefäßen, und zwar handelt es sich immer um Bruchstücke des Überganges vom Bauche zum Halse. Nr. 4 mit der Naschi-Inschrift zeigt eine geometrische Ranke, die ebensogut auf einer altchinesischen Bronzevase angebracht sein

vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte islamischer Kunst unternommenen Forschungsreise.

könnte. Man vergleiche hierzu übrigens oben in Abb. 111 das geritzte Ornament vom Grab der Wu (147 n. Chr.). Ebenso die Ranke auf dem Bruchstück 1. Dazu kommt der gerauhte Grund und die übrigen aus der geometrischen Ranke geschaffenen Ornamente, besonders auch auf Nr. 2. Die andern drei Stücke unten zeigen das zweite Lieblingsmotiv, Tiere: steigende Löwen, Adler im Profil, dann das angeschirrte Pferd, dessen Hinterteil in einen Löwenkopf übergeht und den Falken, der eine Ente erbeutet. Dazwischen die Barbotintropfen, in die ein Punkt eingetieft ist und Rosetten. Auch ganze Gefäße hat Diez aus Raj in Teheran gekauft. Sie befinden sich mit den Bruchstücken zusammen in unserer Sammlung in Wien. Der eine Abb. 222 ohne Hals und Henkel zeigt eine Inschrift in blühendem Kufi (nach M. van Berchem: „Die Ehre gehört Gott, Das Reich gehört Gott, Werk des .... ?") aus dem XIII. Jh. Die auf solchen Gefäßen seltene Meistersignatur ist sicher der Name, jedoch leider



Abb. 222: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Tonkrug aus Raj.



Abb. 223: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Glasierter Tonkrug aus Raj.

nicht deutlich zu lesen. Das obere Randornament entspricht dem auf Abb. 221, 2: Herzformen aus geometrischen Schnörkeln abwechselnd ineinander gelegt mit Barbotinknöpfen. Die Füllungen zwischen den Buchstaben sind mit der Inschrift von Chargird (Abb. 119) zu vergleichen. Es sind treffliche Beispiele der geometrischen Ranke, nur der Technik entsprechend etwas verschwommen. Darunter ein Band von Herzformen und Eindrücke mit einem spitzen Instrument.

Die Stücke, die ich bisher vorführte, waren alle in unglasiertem Ton hergestellt. Diez brachte aber aus der gleichen Quelle auch ein Gefäß Abb. 223 mit, dessen Ornamentstreifen am oberen Bauchrande — man versteht, warum immer nur Fragmente von dieser Schulterstelle vorkommen — grün glasiert ist: eine Folge von Bogen, in denen jedesmal ein Vogel sitzt, mit dem nächsten paarweise gruppiert. Neben ihm Rankenwerk mit allerhand herzförmigen „Blättern". Oben die typische Knopfreihe in Barbotintechnik. Vielleicht ist in solchen technischen Voraussetzungen der Ursprung dieses bis nach Ägypten beliebten Ornamentes zu suchen.

Angesichts der beiden zuletzt vorgeführten Krüge, die ja auch wieder typische Vertreter einer zahlreich zu belegenden Gattung sind[1], greife man wieder auf Laufers Buch über die Han-Keramik zurück und wird Taf. XXVII f. finden, daß diese Form mit dem ornamentierten Schulterstreifen die Lieblingsform auch in China war.

Ich habe mich etwas länger bei der Kleinkeramik aufgehalten. In ähnlicher Art würden die anderen Arten der zum guten Teil mit den Aufgaben der Verkleidungsarchitektur in Verbindung stehenden Gebiete zu behandeln sein. Wir führten oben zur Genüge Beispiele aus der Übergangszeit von der Antike zum Islam vor, Mschatta hat dafür vielleicht noch mehr beigebracht. Hier sei nur neben den Seidenstoffen, den Stuckarbeiten und Holzschnitzereien, sowie der Kalligraphie als Mittler noch einer Gruppe im Vorübergehen Erwähnung getan, die nicht unbeachtet bleiben darf. Leider ist nichts erhalten von jenen Mittelgliedern, die zwischen den Emailziegelwänden der Babylonier, Assyrer und Altperser herüber zu dem seldschukischen glasierten Tonmosaik führen, das z. B. in der Sirtscheli Medrese von Konia im J. 1242/3 von Muhammed, dem Baumeister aus Tus (in der entscheidenden Gegend zwischen Meschhed, Nischapur und Merw), ausgeführt wurde[2]. Auch für die eigentlichen Fayencefließen dieser Spätzeit in Kleinasien und Ägypten läßt sich sagen, daß die Entwicklung auf Persien zurückleite. Diese ist durch die nach farbigen und Formgruppen zu scheidenden Fayencegefäße und Scherben gegeben. Sichere Mittelglieder sind bis jetzt aus parthischer (Warka), nicht aber aus sasanidischer Zeit nachgewiesen. Und doch könnten gerade die vor und nach dieser Zeit oft auf dunkelblauem Grunde wirkenden hellen Farbmuster reiche Anregungen für die Entstehung von Tiefendunkelkompositionen in der Plastik gegeben haben.

Ich begnüge mich mit diesen kurzen Andeutungen über die islamische Kunst und ihren Zusammenhang mit der türkischen. Im übrigen mag man sich vorläufig an das halten, was Ernst Diez im Handbuch der Kunstwissenschaft über „Die Kunst der islamischen Völker“ zusammengestellt hat.

d) Islamische Kunst — ein Rest Völkerwanderungskunst. In Europa ist die Völkerwanderungsart sehr bald durch das Christentum derart zurück gedrängt worden, daß die darstellende Kunst der südlichen Oasenkulturen geradezu die Alleinherrschaft antrat, die Kunst der Nordvölker und Nomaden, von Nachwirkungen durch die alte Holz- und Kleinkunst abgesehen, ausstirbt. Anders im Islam. In ihm lebt die Kunst, die wir hinter der hellenistischen bezw. spätrömischen und sasanidischen Machtkulisse erst geradezu wieder entdecken mußten, bis auf den heutigen Tag weiter, wenn auch allmählich völlig degenerierend.

Es muß jedem nur irgend Beobachtenden auffallen, wie vollkommen verschieden der Geist der islamischen Kunst im Kreise aller übrigen, ob nun christlichen, buddhistischen oder sonst religiösen Kunstströme dasteht. Man erklärt ihre rein auf Schmuck und Dekoration eingestellte Richtung gern mit dem Bilderverbot oder weil sie eben

1) Hierher gehören auch bemalte Krüge und Schalen mit Glasur, die ebenso in Chorasan wie in China vorkommen. Beispiele im Wiener kunsthistorischen Institut.

2) Vgl. dazu Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 115 f.

eine semitische sei. Aber diese Gründe sind von vornherein nicht stichhaltig, der letztere bedarf keiner Widerlegung und der erste wäre, wenn das Bilderverbot überhaupt bestanden hat[1], nur negativ gültig; ein solches Verbot verhindert zwar die Darstellung, schafft aber noch keine Kunstformen. Man hat sich freilich geholfen und gesagt, die islamischen Motive wären antik und nur die Form habe sich, den Forderungen des Geschmackes gehorchend, geändert. Eine solche Behauptung wurde gleicherweise für die islamische (Riegl) wie für die altgermanische Kunst (Salin) aufgestellt. Sie trifft weder für die eine noch für die andere Richtung zu. Vielmehr gilt es, aus der einzig noch lebendig erhaltenen Kunst der Zeit jener Wanderungen, der des Islam, heute sowohl die Kunst der Nomaden wie die für die Nordvölker entscheidend gewordenen Züge herauszufinden. Die islamische Kunst bleibt inmitten der alten Oasenkulturen als der für uns bedeutungsvollste Rest der Völkerwanderungszeit bestehen. Die Kunst der Nordvölker ist völlig mit Hof und Kirche an die vordringenden Südkulturen ausgeliefert worden. Wir wenden uns zum Schlusse kurz auch noch ihr zu.

B. Die Germanen und der europäische Kreis. Der 1915 erschienene Standbericht über die Kulturforschung der Merowingerzeit von Brenner[2] erlaubt den Faden da wieder aufzunehmen, wo ihn Riegl aus der Hand gegeben hat. Seine Anschauungen sind noch immer, wenigstens in Deutschland, die herrschenden. Und doch stellt auch Brenner S. 254 f. auf Grund der Forschungen von Pilloy fest, daß zwischen den spätrömischen und den merowingischen Grabfeldern ein Zusammenhang nicht besteht. In den nordostfranzösischen und belgischen Gräbern des IV. Jh. fehlen die germanischen Typen der Merowingerzeit, Schnallen und Fibeln, wie die doppelkonische Urne ganz und haben dort auch keinerlei Vorbilder und Verwandte. Eine ähnliche Feststellung hat Götze mit Bezug auf das Verhältnis der gotischen Funde zu den bosporanischen gemacht. Anläßlich der 1915 im Tapetensaale des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin aus Privatbesitz veranstalteten Sonderausstellung frühgermanischer Kunst d. h. ostgotischer Altertümer der Völkerwanderungszeit aus Südrußland (vgl. Katalog S. 5 f.) glaubt er die gotische Kunst trotz ihrer teilweisen Abstammung von der Antike als eine durchaus nationale Lebensäußerung ansehen zu müssen. In beiden Fällen aber handelt es sich darum, daß neben dem antiken und nationalen Element auch das vom Osten immer aufs Neue im Wege des Weltverkehres Einströmende erkannt werde. Die Goten hatten nicht nur mit der bosporanischen Kunst Fühlung — die selbst eine Mischung von Antike mit fremden, namentlich sakischen Elementen war —, sondern im Wege des Nomadenverkehres und zur See durch Kleinasien und Armenien auch unmittelbar Anschluß an Asien. Das wird sich wohl für die einzelnen Kunstzweige allmählich überzeugend nachweisen lassen.

a) Der Schrägschnitt. Die „Kerbschnittschnallen", die Riegl auf Rom zurückführen wollte, während Lindenschmidt (Handb. S. 350) sie für die germanische Kunst

1) Vgl. für das Bilderverbot mein „Amra und seine Malereien", Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XVIII (1907) S. 213 f. Die Literatur ist zuletzt zusammengefaßt von van Berchem bei Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet I, S. 37 f.

2) VII. Bericht der römisch-germanischen Kommission 1912 (erschienen 1915) S. 253 f.

in Anspruch nahm, kommen schon in vormerowingischer Zeit vor; Brenner glaubt, daß sie später den aus anderer Richtung eingedrungenen germanischen Stil beeinflußt hätten. Ich habe gezeigt, daß wir es gerade in der Schrägschnittechnik mit einem alten asiatischen Einschlag zu tun haben und halte es immerhin für möglich, daß schon im vierten und dritten Jh. v. Chr. entweder an unmittelbare Einfuhr von Osten zu denken ist oder an Bronzenachahmung solcher Importware, die dann wohl für die La Tène-Zeit in Bronze, erst später in Gold oder Silber anzunehmen ist. Doch muß darauf verwiesen werden, daß die verbreitete Meinung in Deutschland jetzt doch die von Lindenschmidt ist, diese Art sei im Wesen altgermanisch und identisch mit dem im V. Jh. von der Holztechnik übernommenen Kerbschnitt. Solche Bronze-Schmuckstücke seien wahrscheinlich unter Verwendung geschnitzter Holzmatrizen gegossen[1]. Es würde dann also der gleiche Fall vorliegen, wie in Samarra, wo auf dieselbe Art die Schrägschnittstuckaturen gearbeitet wurden (oben S. 95f.). Daß das aber nur die billige Auswertung einer in Bronze wohl verständlichen, ursprünglich auf die Wirkung des Metallglanzes berechneten Materialqualität ist, sollte auch für den Schrägschnitt in Deutschland bei runden Formen neben der Ableitung eckiger Formen vom Kerbschnitt nicht übersehen werden. Davon unten mehr.

b) Die Granateinlage in Gold. Nicht anders liegt der Fall bei dem zweiten Element des beginnenden Völkerwanderungsstiles, das Riegl aus einem römischen, koloristischen Kunstwollen hervorgehen lassen möchte, der Granateinlage in Gold[2]. Brenner S. 269 bestätigt in Zusammenfassung der inzwischen erschienenen Arbeiten v. Stern, Reineck und Ebert diese Ansicht Riegls. Die prachtvollen Gold- und Almandinsachen, die von Südrußland bis weit nach dem Westen verbreitet sind, verdankten zum mindesten ihre Verzierungstechnik den griechischen Goldschmieden der pontischen Länder. Da wären wir also glücklich wieder bei Hampel 1885 angelangt. Aber Brenner macht einen Nachsatz: „Über die eigentliche Herkunft der Schmuckformen einerseits, der Verzierungstechnik andererseits werden wohl erst weitere Untersuchungen sicheren Aufschluß geben können (s. Dalton, Archaeologia 58 (1902) S. 237f)". Ich habe gefunden, daß sich mit selbständig denkenden Archäologen immer noch eher verhandeln läßt als mit neueren Kunsthistorikern, besonders solchen, die einseitig arbeiten oder auf die Richtung irgend eines Lehrers eingeschworen sind. Nun fand ich an der Stelle, die als die hohe Schule der Forschung auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst gelten kann, in der Ermitage zu Petersburg, ein Stück, das für die farbige Einlage in Gold ebenso ausschlaggebend ist wie das Goldtier von Kelermes (Abb. 131) für den Schrägschnitt. Auch dieses Stück (Abb. 224) stammt aus Kelermes im Kuban. Der halbrunde breite Stab (Inv. 14072) mit den Löwenkopfenden ist 1904 zusammen mit einem zweiten Exemplar gefunden, das etwas zerstört ist. Pharmakowsky, der ein Stück zusammen mit dem daneben abgebildeten kurzen Stabe mit Widderköpfen veröffentlichte[3], meint, es gehöre mit diesem und der kürzeren Querstange zusammen zu einem Gürtel. Die Rückseite ist flach und zeigt zwei Paare rechteckiger Öffnungen. An den Seiten treten drei Querstäbe vor, die mit zwei Paar Widderköpfen und in der

1) Goetze, Katalog S. 7. Vgl. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 154f.
2) Vgl. oben S. 66 und Riegl a. a. O. S. 172f.
3) Archäologischer Anzeiger XX (1905) Sp. 58.

Mitte mit Kugeln enden, die mit zehn Reihen von Perlenschnüren und am Ende mit einer Rosette aus Zellen für Einlagen geschmückt sind. Solche Zellenverglasung sieht man nun gut erhalten auf dem runden Mittelteile zwischen den durch Kugelreihen und Kreiszellen dazwischen begrenzten Löwenköpfen. An den Köpfen selbst hatten die Augen Einlagen; im übrigen sind die Flächen dieser Köpfe belebt durch eingeschlagene Punkte und aufgesetzte Knopfreihen. Der verbindende Teil zeigt in der Mitte eine Reihe rechteckiger, seitlich zwei Reihen dreieckiger Zellen. Die Stege sind breit und kommen mit ihrem Goldglanze neben den braunen Einlagen entschieden



Abb. 224: Petersburg, Ermitage: Schmuckstücke mit Zellenverglasung aus Kelermes.

zur Geltung. Die durchscheinenden Einlagen, aus Bernstein hergestellt, könnten Vorläufer des ähnlich durchscheinenden Glasschmelzes sein, der in byzantinischer Zeit üblich wurde. Das Stück aus Kelermes stammt aus der gleichen Zeit und vom gleichen Orte, wie das Goldtier, das ich oben S. 140f. besprochen habe, also um 600 vor Chr. Die Bernsteineinlage fehlt denn auch bei diesem nicht. Abb. 131 zeigt das Ohr in Mandelform mit eingelegtem Zickzackrande, die Mittelfüllung ist ausgefallen[1]. Wir haben also in diesem Falle zwei von den Techniken der Völkerwanderungszeit, die Riegl auf die spätrömische Kunst zurückführen wollte, den Keilschnitt und die Zelleneinlage in Gold weit vor Christi Geburt in einem Schatzfunde

1) Minns, Scythians and Greeks, S. 222 sagt dazu: The eyes and nostrils were filled with glass pastes which had themselves stones let into them; the ears had pastes of different colours, separated by gold cloissons, a very important instance of this interesting technic.

Burgberge aufgelesen. Es ist der obere Rand eines Gefäßes, das in der typischen Barbotintechnik Figürchen gereiht zeigt, im Gesicht ein blaugrünes Mosaiksteinchen. Die Stücke Abb. 221 sind im Judenbazar zu Teheran gekauft und stammen angeblich



Abb. 221: Wien, Kunsthistorisches Institut der Universität (Lehrkanzel Strzygowski): Bruchstücke von Tongefäßen aus Teheran.

aus Raj, dem alten Tähran. Es ist genau die gleiche Technik wie an den mesopotamischen Gefäßen, und zwar handelt es sich immer um Bruchstücke des Überganges vom Bauche zum Halse. Nr. 4 mit der Naschi-Inschrift zeigt eine geometrische Ranke, die ebensogut auf einer altchinesischen Bronzevase angebracht sein

vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte islamischer Kunst unternommenen Forschungsreise.

könnte. Man vergleiche hierzu übrigens oben in Abb. 111 das geritzte Ornament vom Grab der Wu (147 n. Chr.). Ebenso die Ranke auf dem Bruchstück 1. Dazu kommt der gerauhte Grund und die übrigen aus der geometrischen Ranke geschaffenen Ornamente, besonders auch auf Nr. 2. Die andern drei Stücke unten zeigen das zweite Lieblingsmotiv, Tiere: steigende Löwen, Adler im Profil, dann das angeschirrte Pferd, dessen Hinterteil in einen Löwenkopf übergeht und den Falken, der eine Ente erbeutet. Dazwischen die Barbotintropfen, in die ein Punkt eingetieft ist und Rosetten. Auch ganze Gefäße hat Diez aus Raj in Teheran gekauft. Sie befinden sich mit den Bruchstücken zusammen in unserer Sammlung in Wien. Der eine Abb. 222 ohne Hals und Henkel zeigt eine Inschrift in blühendem Kufi (nach M. van Berchem: „Die Ehre gehört Gott, Das Reich gehört Gott, Werk des . . . . ?") aus dem XIII. Jh. Die auf solchen Gefäßen seltene Meistersignatur ist sicher der Name, jedoch leider



Abb. 222: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Tonkrug aus Raj.



Abb. 223: Wien, Kunsthist. Institut (Lehrkanzel Strzygowski): Glasierter Tonkrug aus Raj.

nicht deutlich zu lesen. Das obere Randornament entspricht dem auf Abb. 221, 2: Herzformen aus geometrischen Schnörkeln abwechselnd ineinander gelegt mit Barbotinknöpfen. Die Füllungen zwischen den Buchstaben sind mit der Inschrift von Chargird (Abb. 119) zu vergleichen. Es sind treffliche Beispiele der geometrischen Ranke, nur der Technik entsprechend etwas verschwommen. Darunter ein Band von Herzformen und Eindrücke mit einem spitzen Instrument.

Die Stücke, die ich bisher vorführte, waren alle in unglasiertem Ton hergestellt. Diez brachte aber aus der gleichen Quelle auch ein Gefäß Abb. 223 mit, dessen Ornamentstreifen am oberen Bauchrande — man versteht, warum immer nur Fragmente von dieser Schulterstelle vorkommen — grün glasiert ist: eine Folge von Bogen, in denen jedesmal ein Vogel sitzt, mit dem nächsten paarweise gruppiert. Neben ihm Rankenwerk mit allerhand herzförmigen „Blättern". Oben die typische Knopfreihe in Barbotintechnik. Vielleicht ist in solchen technischen Voraussetzungen der Ursprung dieses bis nach Ägypten beliebten Ornamentes zu suchen.

„Altertums" bestehenden Art der Nomaden- und Nordvölker rechnen —, die trotz der hohen Kultur des Südens weiter lebt, ihren Brennpunkt in Mittelasien hat und nach der vorübergehenden Blüte der darstellenden Kunst um das Mittelmeer herum bei den Germanen und im Islam wieder zum Vorschein kommt.



Abb. 226: Das Hängegefäß Abb. 225 von unten gesehen.

Es war S. 216f. bereits die Rede davon, daß in der koptischen und syrischen Miniaturenmalerei etwa im VIII. Jh. ein Umschwung zu beobachten ist, der wie im Armenischen und im Islam das Bandgeflecht zur Vorherrschaft bringt. Ein gleiches gilt für die lateinischen Handschriften der Langobarden, Merowinger und Iren [1]. Leicht möglich, daß hier der gleiche Anstoß wirkt wie im südlichen Orient. Für Italien

1) Das Material ist gut zusammengestellt von Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, 1916. Schade, daß dem Verfasser für die Bearbeitung der wertvollen Sammlung nur die oberflächlichste Kenntnis von Wickhoff, Riegl, Falke u. a. Vertretern seiner Schule zur Verfügung stand. Er denke seine eigenen Bemerkungen S. 26 zu Ende.

und Gallien im besonderen werden gotische neben armenischen und Handschriften persischer Sekten in Betracht kommen. Davon unten mehr.

Die Bandornamentik, von der hier die Rede ist, muß wohl unterschieden werden von derjenigen der Bronzezeit in Europa. Um den Vergleich klar durchführen zu können, gebe ich ein Beispiel dieser älteren Art. Abb. 225 u. 226 zeigt ein im Torfmoor bei Slättäng in Schweden gefundenes Bronzegefäß im Nationalmuseum zu Stockholm[1]. Es ist sehr dünn à cire perdue gegossen und die vierstreifigen Bandornamente aus freier Hand mit einer Genauigkeit gepuntzt, die Montelius mit Recht hervorhebt. Er hat „Die typologische Methode" S. 58 f., die „Schnur"-Ornamente, ob sie nun einheimisch oder aus Südeuropa angeregt sind, besprochen[2]. Ich gehe darauf nur ein, um die Unterschiede gegenüber der über tausend Jahre — Montelius datiert das Bronzegefäß ins IX. Jh. v. Chr. — jüngeren Art der Völkerwanderungszeit hervorzuheben. Es fehlen die oben S. 204 f. als sakisch vorgeführten Werte der Mehrflächigkeit und des Durchbruchs, die Bänder laufen durchaus ohne Kreuzung und Verknotung streifenförmig in der Fläche hin. Auch kommen die in der europäischen Bronzezeit verwendeten Motive kaum noch öfter in den Funden der Völkerwanderungszeit vor. Die bekannten Steinarbeiten der Langobarden auf italienischem Boden haben damit nichts zu tun.

Diese geometrischen Bandverschlingungen drängen sich dem Kunstfreunde in Italien, wo sie als Kontrast gegen Antike und Renaissance in ihrer primitiven Steintechnik ganz vorsintflutlich wirken, stark auf. Man muß nicht erst nach Cividale oder Ravenna gehen, auf Schritt und Tritt, am stärksten bemerkbar in Rom, fällt der auf klassischem Boden nach dem Schönen forschende Blick auf diese rohen Steinreliefs von Kanzeln, Altären, Schranken, Baptisterien und dergl. In Süditalien begegnet der gleiche Geschmack, mittelbar aus derselben Quelle stammend, aber in farbigen Steinchen und Glas von den Arabern zur Geltung gebracht. In Rom treffen solche germanische Fragmente — deren Art später von den Comasken übernommen wurde — zusammen mit den etwas jüngeren vom Islam angeregten Cosmatenarbeiten, die einen schwer und unbeholfen in Relief, die andern virtuos farbig in Mosaik ausgeführt[3]. So findet die an der sakischen Ecke beginnende Doppelbewegung hier wieder ihre Vereinigung.

Im Norden fallen die germanischen Altsachen nicht so entschieden auf, aus dem sehr einfachen Grunde, weil ihre Art nicht so früh und durchschlagend in die Steinbaukunst übergegangen, vielmehr lange wahrscheinlich noch neben dem Kerbschnitt in Holz geübt worden ist und Steindenkmäler im Norden erst aus späterer Zeit erhalten sind. Außerdem haben die germanischen Altsachen unglaublicher Weise in den großen Museen, Berlin voran, neben Antike und Italien nicht die erforderliche Vertretung gefunden. Mit Unrecht — nicht nur aus nationalen Gründen.

So wird das neue deutsche Museum und ebenso das neue asiatische Museum in Berlin erst dann seine volle Daseinsberechtigung erweisen, wenn als Ausgangspunkt neben dem Prähistorischen u. a. auch die breite Masse der Schmucksachen aus der Völker-

1) Nach Montelius, Meisterwerke im Museum vaterländischer Altertümer Taf. 6. Vgl. den Text S. 9 f.
2) Für den nordischen Ursprung tritt C. Schuchhardt, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1916 ein.
3) Vgl. Monatshefte f. Kunstwiss. I (1908) S. 16 f. und meine Bildende Kunst des Ostens S. 14 f.

wanderungszeit in Europa sowohl wie in Asien genommen sein wird[1]. Heute muß man eine Unzahl von Lokalmuseen aufsuchen, um sich an der Hand der Bronzefibeln vor allem, dann der Gold- und Silbersachen einen vollen Überblick über den Reichtum an zwei- und dreistreifigen Bandornamenten zu verschaffen. Den besten Einblick gewähren in alle Elemente altgermanischen Schmuckstiles Funde wie der von Witislingen im Nationalmuseum zu München; aber freilich gehört dieser nicht mehr der ersten Entwicklungsstufe an. Diese ist gegeben z. B. durch den Kunstbesitz der Goten und Langobarden, beginnt also jedenfalls vor dem 7. Jahrhundert[2]. Auf dem Balkan bleibt es dauernd bei der darin hervortretenden, rein äußerlichen Verbindung der mehrstreifigen Bandornamentik mit Tiermotiven[3], wie sie im gesamten Orient, nur das ferne Ostasien ausgenommen, nachweisbar ist. Um den Typus dieser ersten Stufe, der in Stein so wohlbekannt ist[4], auch in dem wahrscheinlich ursprünglichen Material zu zeigen, möchte ich hier nur einen einzigen, noch unveröffentlichten Beleg vorführen. Das Stück verdient besondere Beachtung, weil es, eine Tafel in Holz[5] gearbeitet, ein Beleg jener Ware ist, die in einem leicht versendbaren Stoffe — gleich dem Mimbar von Kairuan, der aus Baghdad bezogen wurde, und den Türen des Deir es-Surjani, wohl aus Nisibis[6] — häufig Zwischenträger zwischen Ost und West war.

Abb. 227 zeigt diese alte Holzschnitzerei von 41,1×32—33 cm Größe. Sie ist 2,2 cm dick, von dunkler Färbung, links teilweise abgewittert und wurmstichig, mit einem Sprunge schräg von oben rechts nach links unten. Das Stück hat sich offenbar nur erhalten, weil die Rückseite im XIII. oder am Anfang des XIV. Jh. wieder verwendet worden ist als Malfläche für eine in ganzer Gestalt thronende Madonna, die Christus[7] auf dem rechten Schenkel zeigt und zwar stehend gleich zwei Engelpaaren, die ähnlich klein seitlich übereinandergemalt sind. Das Bild erscheint als schwarze Madonna d. h. ist rauchgeschwärzt und oft übermalt. Von der alten Malerei ist besonders im Kopfe der Madonna gerade noch so viel da, daß man das Stück mit den volkstümlichen Werken aus der Zeit des Cimabue oder Giotto zusammenstellen kann. Ein glatt geschweiftes Reliefprofil bildet den Rand. Ich gehe darauf nicht weiter ein. Die Tafel ist von der Bildseite gesehen unverletzt, von der Reliefseite gesehen am linken Rande fast vollständig erhalten, am rechten dagegen schräg abgesplittert. Diese Verletzung geschah vielleicht beim Einschlagen von kleinen schmiedeeisernen Ringen, die zu je dreien auf jeder Seite des Gemäldes im Rande sitzen. Die Tafel stammt aus dem Handel und soll vom Balkan, angeblich aus Spalato gebracht sein. Die Malerei auf der Rückseite spricht für Zusammenhänge mit Italien. Sie ist seit 1912 im Besitze des Verfassers.

Stellt man die Aufmerksamkeit ganz auf das Relief ein, so bemerkt man, daß dieses nur unten vollständig ist. Der Rand links und besonders auffallend der obere

---

1) Vgl. meine Vorschläge Ostasiatische Zeitschrift II (1913) S. 1 f. und schon Deutsche Literaturzeitung 1905 Sp. 2896.

2) Vgl. darüber oben S. 74 und 194.

3) Vgl. die Literatur darüber oben S. 76.

4) Vgl. meine Bildende Kunst des Ostens Abb. 5.

5) Prof. Molisch, der das Holz untersucht hat, teilt mir freundlich mit, daß die durchwegs einreihigen Markstrahlzellen, der Mangel an Harzgängen und einiges andere keinen Zweifel darüber lassen, daß es sich um Tannenholz (Abies pectinata) handelt.

6) Vgl. Oriens christianus I (1901) S. 356 f.

7) Oder Anna mit Maria (segnend, R z. Engel gesenkt).

Rand sind schräg herausgesägt, wahrscheinlich als man die Tafel aus einer größeren Wand für den Zweck der Malerei zurecht schnitt. Wir müssen also bei Betrachtung des Musters mit diesem größeren Umfange des ursprünglichen Bestandes rechnen. Dann wird zunächst ganz klar, daß die breite Borte rechts und unten wohl nach oben und links weiter lief, und, was wir vor uns haben, nur die rechte untere Ecke



Abb. 227: Wien, Privatbesitz: Geschnitzes Brett.

einer größeren Tafel war. Von dem weggesägten oberen Teile läßt sich noch so viel feststellen, daß dort ebensolche Kreise folgten, wie man sie unter dem Querstreifen sieht, der offenbar die Mitte bildete. Man erkennt am Rande noch deutlich die Kreisteile, die den Rand berühren und sieht ganz deutlich, daß die Linie, die die Bordüre rechts von diesen Feldern trennt — sie ist mit dem Hohlstemmeisen von unten herauf mit einer Art Blattstab versehen — nach oben weiterlief. Eine ähnliche Linie, schief durchgeschnitten, begrenzt das Relief heute auch links. Das Ornament läuft verkehrt.

Das Mittelfeld der Tafel ist oben mit zwei Kreisen gefüllt. Sie werden von einem punktierten Stege gebildet, der seitlich abgeschrägt in den Grund übergeht. Nach der Mitte zu, wo sich die Kreise verknoten und Vollpalmetten die Rankenzweige verbinden, ist alles zweistreifig. In dem Kreise rechts sieht man ein Tier so unbestimmt gebildet, daß es ebenso für einen Hasen wie für einen Löwen gehalten werden kann. Es schreitet mit erhobenem Kopfe und Schwanze nach links. Halbpalmetten und Krabben d. h. Kreislappen füllen die Lücken. Im Kreise links erscheint ein nach links hin flatternder Vogel, der zurückblickt. Das Gefieder ist durch Zickzackschnitte angegeben. Im Streifen darunter sieht man zwei Pfauen symmetrisch mit verschlungenen Hälsen und erhobenen Flügeln einander gegenüberstehen, ihre Schwänze rollen sich in Palmettenranken ein. Im Mittellote Reste eines Palmettenbaumes. Die breiten Borten rechts und unten sind rein zweistreifig mit Bändern gefüllt, die nach innen Zickzackbogen bilden, in die sich von außen her Rundbogen einschlingen. Alle Lücken füllt die drei- oder fünflappige Palmette. Der schmale Streifen oben zeigt zweistreifige S-Glieder paarweise zusammengestellt und zu Halbpalmetten ergänzt.

Die durchbrochene Arbeit des Mimbars von Kairuan ist in diesem Stücke vom Balkan wieder dem flachen Relief gewichen[1]. Manches erinnert an die Funde vom Kotschkar und vom Jenissei (Abb. 180 und 178), (so das ausgestochene Ornament am Rande links und rechts vom Mittelfelde, jene zellenartigen kurzen Rillen, die an einem Ende rund, am andern eckig sind). Dazwischen liegt vermittelnd Armenien. Ich gebe in Abb. 228 noch eine der Miniaturen des kleinarmenischen Evangeliars von 1198 in Lemberg, das als Krönung die gleichen mit den Hälsen verschlungenen Pfauen zeigt, wie unsere Tafel[2]. Die Art wie ihr Schwanz auf dieser Holztafel übergeht in eine Palmettenranke erinnert an Bildungen im Kotschkarschatze (Abb. 180) bzw. an die Ranken, die in der Miniatur Abb. 181 sich aus dem Vogelschwanz entwickeln und in Vogelköpfe endigen.

Ich gebe die Kanonestafel des armenischen Evangeliars ebenso wie die in Abb. 181 vorgeführte im vollen Umfange — obwohl eine Einzelheit für den Vergleich genügt hätte —, um neuerdings eindringlich auf den armenischen, mit dem sakisch-parthischen Hinterlande in engster Verbindung stehenden Kunstkreis aufmerksam zu machen[3]. Diese reiche Ornamentik ist gewiß nicht erst in den letzten Jahrhunderten vor dem Jahre 1000 entstanden, für die wir sie dokumentarisch belegen können[4], sondern hat ihre Voraussetzung in älteren persischen Miniaturen wie

1) Vgl. damit auch die oben S. 76 über die mittelalterliche Kunst in Hellas zitierten Arbeiten und Schulz and Barnsley, The monastery of Saint Luke Taf. 22 f.

2) Vgl. dazu auch das Elfenbeinkästchen von Burgos vom J. 1026, das auch sonst, wie die islamischen Elfenbeinarbeiten überhaupt, besonders in der Verwendung des Tierornamentes, Parallelen zu unserer Holztafel zeigt. Vgl. auch Martin, A history of oriental carpets fig. 258 u. a., so ein Silberstück aus dem Holm bei Driesen im Museum für Völkerkunde zu Berlin.

3) Vgl. andere Miniaturen des gleichen Evangeliars „Amida" S. 362 und 369. Dazu die dort angegebene Literatur. Vgl. damit auch die Ornamente der russischen Kirchen von Wladimir und Susdal und die armenischen von Achthamar vom J. 915—921 (Bachmann, Kirchen u. Moscheen in Armenien S. 45 f.). Dort an der Nordseite auch die Pfauen mit verschlungenen Hälsen.

4) Vgl. meine Kleinarmenische Miniaturmalerei S. 24 f. und „Ein zweites Etschmiadsin-Evangeliar" Festschrift Huschardzan S. 345 f. Dazu meine Byzantinischen Denkmäler Bd. I S. 75 f.



Abb. 228: Lemberg, Armenisches Evangeliar vom J. 1198: Hypothesis.

sie z. B. für die Manichäer bezeugt sind[1]. Wir bekommen so einen Eindruck von dem reichen Ornamentenschatze, mit dem die Goten am schwarzen Meere in Berührung kamen. Die Denkmäler der armenischen Architektur bieten, wie oben S. 193f. ausgeführt wurde, geradezu den Schlüssel zum Verständnisse des Aufkommens

1) Vgl. K. Müller, Sitzungsber. d. kgl. preuß. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1904 S. 352 und Abhandlungen 1904. Dazu meine „Kleinarmenische Miniaturenmalerei“ S. 37.

der Bandverschlingungen. Götze (Katalog 6) sieht ganz richtig, wenn er sagt, die (im alten Sakengebiete) in Südrußland entwickelte Kunst sei die Wurzel der nationalen Kunst bei sämtlichen germanischen Stämmen der Völkerwanderungszeit geworden.

d) Das Tiergeriemsel. Die zweite Stufe in der Entwicklung altgermanischer Kunst bedeutet jene Schicht, die am Balkan und im näheren Oriente garnicht, in Italien nur in einzelnen versprengten Stücken nachweisbar, dafür aber im Norden die herrschende ist. In ihr treten die ursprünglichen Elemente: Zellenverglasung, Tierendigung und Bandverschlingung zurück gegen eine überraschend eigenartige Tierornamentik, die sich jetzt als Flächenfüllung geltend macht. Das ist jenes sonderbare Geriemsel, erkennbar daran, daß man Bandverschlingungen vor sich zu haben meint, die aber stellenweise durch Verdickungen und Unterbrechungen Rätsel aufgeben. Es gelang nordischen Forschern, zu zeigen, daß die verdickten Schlingen nichts anderes als die Gelenke der Vorder- und Hinterfüße seien, zusammen mit einer hufeisenförmigen Verdickung, die bezeichnend für den Kopf ist. In ihr kann man die Andeutung des Auges, davor die Schlinge für das Maul oder den Schnabel finden. Hals, Rumpf, Beine und Schwanz sind ganz willkürlich bandartig durcheinandergeschlungen, nur für die Füße gibt es noch eine konventionelle Form: breiter werdende Enden, gewöhnlich dreiteilig. Dieses Tiergeriemsel zusammen mit der Tierendigung und Randtieren bestreitet bisweilen ausschließlich den Schmuck ganzer großer Schmuckstücke und man frägt sich erstaunt, woher diese sonderbar unantike und unorientalische Bildung komme. Haben wir es da mit ausgesprochen germanischer Erfindung zu tun oder wie liegt die Sache sonst?

Wir haben ein ausgezeichnetes Stück dieser Art oben S. 209 in Abb. 175 aus dem in Norwegen gefundenen Osebergschiffe kennen gelernt, etwa aus dem VIII Jh. Die geläufige Art, die sich etwas später durchgesetzt hat, ist an dem Osebergschiff selbst zu beobachten, dessen Bug Abb. 229 wiedergibt. Während an der Deichsel eines der Schlitten (Abb. 175), die im Innern des Schiffes als Grabbeigaben gefunden wurden, das Tierornament noch im vollkommensten Tiefendunkel und in einer geradezu nur gewaltsam zur Einheit gebrachten Mehrflächigkeit durchgeführt ist, zeigt der offenbar einer jüngeren Zeit angehörige Bug des Schiffes jene flächenhaft glatte Behandlung, wie sie dann auf den germanischen Altsachen typisch geworden ist. Man sieht die übereinander geschichteten Planken des Schiffes am Kiel und am Bord — dahinter das Zelt an der Stelle, wo die ähnliche Hütte zur Aufnahme des Toten mit seinen reichen Beigaben stand — geschmückt mit dem Tiergeriemsel, wie es sich an den Stabkirchen Schwedens und Norwegens ausgezeichnet in seiner Weiterentwicklung beobachten läßt[1]. Ich gehe auf diese spätere Art nicht ein[2]; dagegen möchte ich noch einen Augenblick bei den oben von den Totenbeigaben des Osebergschiffes gegebenen Abbildungen 174 und 175 verweilen, an denen neben dem Motiv an sich auch die Mehrflächigkeit und S. 209 die Flächenbelebung hervorgehoben wurde.

---

1) Vgl. darüber und über die einschlägige neuere Literatur A. Haupt, Zur Entwicklung der romanischen Ornamentik, Monatshefte f. Kunstwiss. VIII (1915) S. 309f.

2) Vgl. Sophus Müller, Die Tierornamentik im Norden, 1881, und Salin, Die altgermanische Tierornamentik, 1904. Dazu meine Besprechung, Deutsche Literaturzeitung 1915 Sp. 2893 f. und Schmarsow, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen XXXII (1911) S. 88 f.

Es ist S. 210 die Frage aufgeworfen worden, wie diese arische Art im Wege der von Iran nach Skandinavien führenden indogermanischen Achse nach Norden



Abb. 229: Kristiania, Universitäts-Museum: Osebergschiff.
(Aufgenommen bei den Ausgrabungen)[1].

gelangt sein kann[2]. Im gegebenen Falle könnten Goldsachen der Träger gewesen sein. Wie in der Wikingerzeit Silber, so hat vorher Gold im Weltverkehre die aus-

1) Der Druckstock wurde mir freundlich von Herrn Geheimrat Haupt, bezw. dem Verlage Klinkhardt und Biermann zur Verfügung gestellt.

2) Das Nationalmuseum zu Stockholm besitzt nicht so reiche Beispiele alter Stabkirchen wie Kristiania, dafür aber einige besonders beachtenswerte Denkmäler. So fiel mir angesichts der Reste von

schlaggebende Rolle gespielt[1]. Um die Ornamente der Deichsel (Abb. 175) läßt sich aus Goldschmuck eine reiche Gruppe bilden, die in dem Schatzfunde von Hiddensö im Museum zu Stralsund, dem Funde von Hornelund im Kgl. Museum zu Kopenhagen, dem Goldsporne von Röd (Bezirk Rygge) im Universitäts-Museum zu Kristiania und Stücken wie der Goldscheibe von Johannishus im Nationalmuseum zu Stockholm u. a. hervorragende Vertreter zählt. Ich möchte hier nicht näher darauf eingehen[2] und bemerke nur, das in Schützengräben des ukrainischen Galiziens Goldsachen gefunden wurden, die, scheint es, ebenfalls diesem Kreise angehören[3].

In diesem Buche sind die ural-altaischen Bronzefunde und öfter die vom Jenissei herangezogen worden. Sie geben meines Erachtens Anlaß genug, über den Zusammenhang auch der zweiten Stufe des germanischen Bandornamentes, der ausgesprochenen Tierornamentik mit dem Osten nachzudenken. Vor allem sind die Verdickungen der Gelenke in Schlingenform so deutlich auf jenen Goldsachen von Ungarn bis Sibirien heimisch — vgl. oben S. 62, 129 und Abb. 178, 16 — daß ihre Umbildung im Wege der Durchsetzung mit dem arischen Bandornament gewiß als Hypothese zulässig ist. Hier werden Forschungen, die nicht einseitig nur von der Kenntnis des europäischen Materiales ausgehen, allmählich Wandel schaffen müssen. Inzwischen schlage man auch im gegebenen Falle Minns „Scythians and Greeks" S. 282 nach und erinnere sich, daß oben S. 141f. bei Besprechung der in Gold gearbeiteten Tiere des Sakengebietes und der verwandten Bronzen vom Jenissei eine Gattung von Tierornament erwähnt wurde — Abb. 178, 17 gibt davon eine Vorstellung — die oben S. 208 verglichen wurde mit dem eingerollten Tiere der Deichsel aus dem Osebergschiff in Kristiania (Abb. 175), das auf den ersten Blick wie ein Armband wirkt. Damit scheint doch ebenfalls eine Spur von Zusammenhang aufgewiesen.

Manche neigen heute noch dazu, das nordische Tierornament für die eigenste Schöpfung germanischen Geistes anzusehen; die dunklen Nachrichten von Wurmbildern und Drachen mögen darin bestärken. Und doch wäre zur Vorsicht zu mahnen. So lange wir — ich wiederhole — nicht die Schiebungen in der uralten zentral- und nordasiatischen Kunst kennen, wird schwerlich ein halbwegs befriedigendes Urteil gefällt werden können. Die altchinesische Ornamentik zeigt ganz verwandte Neigungen und schon aus diesem Grunde fragt es sich, ob die gleiche Entwicklung vom geometrischen zum Tierornament[4] dort und im europäischen Norden so ganz auf eigenstem Boden unabhängig von einem nach beiden Seiten vermittelnd anregenden Nordasien[5]

Hemse (Gotland) und der Kungsårabank an den Bändern die Kreislappenendigung auf. Die Ranken wirken dort wie Arabesken. Vgl. Roosval, Die Kirchen Gotlands S. 94, Taf. 39 und Janse, Medeltidsminnen från Östergötland Fig. 2—7. Dazu Fornvännen 1907 S. 51. Die Stücke stammen aus dem XII.—XIII. Jahrhundert.

1) Vgl. dazu auch Schmarsow a. a. O. S. 106.

2) Wie ratlos man den Funden dieser Zeit noch gegenübersteht, lese man bei Ebert, Der Goldring von Strobjehnen, Praehistorische-Zeitschrift III (1911) S. 104f. nach.

3) Höchstes Interesse verdienen in der Frage der Zusammenhänge mit dem Osten die Bronzebeschläge eines Holzeimers aus dem Osebergschiffe. Die Henkelbeschläge zeigen eine mit übereinandergeschlagenen Beinen, also nach indisch-sakischer Art hockende Figur, deren Brustfläche bunt emailliert ist.

4) Arne, La Suède et l'Orient S. 19 und 99 denkt an den umgekehrten Weg der Entwicklung.

5) Vgl. dazu jetzt auch Appelgren-Kivalo, „Om den s. k. karolingiska stilens ursprung" (Opuscula archaeologica, Oscari Montelio septuagenario dicata (1913) S. 365f.), der für die Verbindung der Skythen über Südrußland mit dem Norden Aithikos von Istrien (etwa IV. Jh.) zitiert.

vor sich gegangen ist. Dazu kommt in beiden Fällen die andere Frage, ob die verwandte Entwicklung auf Grund eines gemeinsamen Anstoßes nicht für das Handwerk auf die gleichen im Materiale liegenden Voraussetzungen zurückzuführen ist, vor allem auf die Arbeit in Holz, von der wir so wenige Belege besitzen[1]. Was das Osebergschiff gebracht hat, wirft ein Streiflicht sondergleichen auf diesen Umstand und darauf, daß wir Unrecht tun, den Kerbschnitt allein für den Ansatz der Entwicklung verantwortlich zu machen und im übrigen die römische Grundlage gelten zu lassen[2]. Doch will ich hier auf die Sache nicht näher eingehen, genug daß solche Probleme allmählich auf die Tagesordnung kommen.

Es fällt auf, wie wenig Beachtung meine Bemerkung Deutsche Literaturzeitung 1905 Sp. 2895 und die nachfolgende Bearbeitung der angeregten Frage durch Muth „Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen" (1911) gefunden hat. Ich sehe in dieser Tatsache nur einen Beweis für die Unreife der deutschen kunsthistorischen Forschung. Die Tatsache, daß der Weg, den die Germanen erst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends gehen, von den Chinesen schon in den Jahrhunderten vor Christus zurückgelegt wurde, hätte bei entsprechender Fachreife einen Sturm von Erstaunen auslösen und eine ganze Bibliothek von Erklärungsversuchen auslösen müssen. Wir aber schlafen, nichts vermag die Seelenruhe unseres „sicheren" Besitzes zu erschüttern[3]. Uns interessiert, was die Deutschen aus antiken und italienischen Anregungen gemacht, nicht aber, was sie selbständig oder in Zusammenhang mit ihrer nordisch-eurasischen Heimat geschaffen haben. Armes Deutschtum! Als ich beim Deutschen Verein für Kunstwissenschaft eine Stelle anregte, die an meinem Institute den Zusammenhang mit dem Oriente zu studieren hätte, wurde das abgelehnt. Vielleicht wird man sich jetzt nach dem Kriege, wenn alle Welt nach dem Osten sturmläuft, allmählich der Masse anschließen. Dabei wird nicht nur das Ornament, sondern, wie ich schon in meinem „Aachen" und „Kleinasien" ausführte, vor allem auch die Architektur und die darstellende Kunst heranzuziehen sein, letztere freilich weniger für den Nachweis des Nordstromes, als für den über das Mittelmeer einmündenden Südstrom.

e) Kirche und Kloster. Es wäre verkehrt zu glauben, daß in der Zeit, in der sich im Norden das germanische Tierornament entwickelte, also rund von 600—800, im germanischen Süden die Baukunst von ihrer in Gallien und am Rheine in hellenistisch-christlicher Zeit erreichten Höhe wieder vollkommen heruntergekommen sei, so daß man z. B. beim Bauplan von St. Gallen mit einem damals vorherrschenden Holzbau rechnen müßte. Das wäre gerade so, wie wenn im XVIII. Jh. bei der allgemein nachweisbaren Vorherrschaft eines ornamentalen Geschmackes im Norden, des Rokoko, die vom Süden getragene Architektur zugrunde gegangen wäre. Vielleicht behauptet man das auch nach tausend Jahren. Im XVIII. Jh. war es die Akademie und der Klassizismus, die den Baumeister auf der Höhe erhielten, und nicht ganz unähnlich mag es tausend Jahre früher gewesen sein, nur war der Hort der hellenistischen, wie der neuen römisch-katholischen Bewegung Hof, Kirche und Kloster.

1) Vgl. Hoerschelmann, Entwicklung der altchin. Ornamentik S. 23 und Muth, Stilprinzipien S. 119.
2) Vgl. Schmarsow, Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen XXXI (1911) S. 69.
3) Vgl. auch bezüglich der Edda den Mahnruf Jacobs, Östliche Kulturelemente im Abendland S. 4.

Von diesen geht denn auch die große Kulturarbeit aus, die dann unter Karl d. Gr. zum Wiederaufleben des alten Reichsgedankens führt. Daraus wohl und aus ähnlichen Anzeichen[1] hat man geschlossen, daß die gesamte karolingische Kunst eine Renaissance Roms gewesen sei. Für die Baukunst kann das, wie ich im „Dom zu Aachen" S. 23f. gezeigt habe, nicht gelten, am allerwenigsten für die Klöster.

Gewiß wird in frühgermanischer Zeit im Norden allgemein, im alten Gallien und am Rheine vereinzelt der Holzbau auch für Kirche und Kloster üblich gewesen sein. Mancher „Palast" wird wie der des Attila in Ungarn aus Holz errichtet und mit geschnitzten Brettern verkleidet zu denken sein. Auch für die Halle Heorot in Dänemark und die ersten ländlichen Versammlungsräume mag das gelten. Gute Belege dieser Art sind ja noch in den skandinavischen Stabkirchen erhalten. Aber in den größeren Städten und Klöstern wurde vom Süden her gewiß nach wie vor hauptsächlich in Stein oder Ziegel gebaut. Im Plan von St. Gallen waren außer der Kirche wohl auch die um den Kreuzgang gruppierten Gebäude, dann die Aula des Abtes u. a. in monumentalem Material ausgeführt gedacht. Vor allem hat sich die Kirche d. h. die Basilika nicht erst im Norden aus irgendeiner entsprechenden Form des Bauernhauses entwickelt. Und ebensowenig dürften die Voraussetzungen der Ornamente gerade nur im Holzbau, der Flecht- oder Bronzetechnik zu suchen sein, sondern kamen wie die Basilika und der Zentralbau aus dem hellenistisch-armenischen und römischen, so ihrerseits aus uralten eurasischen Überlieferungen, die, für sich genommen, allerdings einst auf ursprüngliche Materialstile zurückgegangen sein mögen.

Man wird, scheint es, zwei Strömungen in der Entwicklung der frühchristlichen Kunst auf dem Boden Galliens zu trennen haben. Die eine ältere ist die hellenistische, die mit dem Vordringen der Westgoten neu belebt wird. Die andere ist die römische, die mit der Christianisierung der Franken einsetzt. Für die eine ist bezeichnend die reiche Fülle gewölbter Bauformen, wie sie in gallischen Zentralbauten nachklingt und in Spanien zu einer heute noch in breiter Schicht nachweisbaren Bauschule geführt hat, als deren besten Vertreter Haupt die Kirche S. Pedro de Nave nachgewiesen hat[2]. Vielleicht knüpft an sie auch die „romanische" Kunst an, indem sie das westgotische Wölbesystem später überträgt auf die zweite, nämlich die römische Schicht, die sich bei allem hellenistischen Einschlage[3] doch im Wesentlichen in der holzgedeckten Basilika auslebte.

Wir rechnen für die spätrömisch-fränkische Zeit zu wenig mit einer Tatsache, die das spätere Aufkommen der Bezeichnung „Gotik" vielleicht nicht so ganz unbegründet erscheinen läßt. Man vergegenwärtige sich nur das Auftreten der Goten in Italien, wie der große Theoderich die Denkmäler Roms schützt und in Ravenna geradezu eine Blütezeit aller Künste herbeiführt. Er allein und sein Aufenthalt in Byzanz wird das nicht zu verantworten haben. Ebensowenig die Griechen und Römer seiner

1) Vgl. Clemen, Die monumentale Wandmalerei in den Rheinlanden S. 676.

2) Zeitschrift für Gesch. d. Architektur IV (1911) S. 222f.

3) Das Material jetzt gut zusammengetragen von Clemen, a. a. O. S. 695f., nur setzt er S. 681 den Eintritt der Wendung zum Lateinischen in der spätrömisch-fränkischen Zeit Galliens zu früh an. S. 689 ist meine Arbeit über Spalato mißverstanden: Der Kuppelbau kann nicht mitsprechen, wenn es sich um einen Markstein der „romanischen" Kunst handelt. Vgl. im Übrigen für den hellenistischen Einschlag mein „Kleinasien" S. 206f.

Umgebung. Vielmehr werden schon da die Kulturerrungenschaften des langen Aufenthaltes am Schwarzen Meere — die Goten erlangten durch den Kleinasiaten Ulfilas ungefähr gleichzeitig mit den Armeniern ihre eigene Schrift[1] — auch für das Gebiet der bildenden Kunst mitsprechen. Sicher scheint, daß die Westgoten im südlichen Gallien und Spanien zu Trägern eines eigenen Steinschnittes wurden und ihn über die merowingische Zeit hinweg auf Karl d. Gr. und das bedeutungsvolle Jahr 1000 herüber brachten. Venantius Fort. carm. II, 19 sagt von der unter dem Goten Launebod errichteten Basilika St. Saturnin in Toulouse „quod nullus veniens Romana e gente fabrivit, hoc vir barbarica prole peregit opus". Gregor von Tours spricht mit Stolz von der Kirche des hl. Martin, „einem Werk unserer Künstler", und im X. Jh. heißt es von der Peterskirche in Rouen ausdrücklich, sie sei quadris lapidibus, manu Gothica a primo Lothario erbaut[2]. Es hat daher schon Wiltheim angenommen, daß die Goten eine eigene Art zu bauen gehabt hätten[3]. Dem entspricht, was Haupt (a. a. O. S. 223 u. 238) jetzt im Anschluß an S. Pedro de Nave und die andern von ihm untersuchten westgotischen Bauten in Spanien feststellt, ihre großsteinige Quader- und Wölbetechnik, die solchen, denen die Reise nach Spanien versagt ist, vom Grabmale des großen Theodorich in Ravenna her eindrucktvoll im Gedächtnis ist[4]. Ich meine damit nicht den großen Kuppelstein allein, sondern die ganze saubere Quadertechnik, die Vogüé zusammen mit der Bauform an Syrien, mich an Armenien denken ließ. Ob die Goten den Quaderschnitt nun in Gallien aus den Händen hellenistischer Baumeister genommen haben — die Gallier selbst bauten mit kleinen Bruchsteinen — oder ihn aus dem Osten und von der Berührung mit Kleinasiaten und Armeniern her mitbrachten, das ist daher sehr die Frage. Es gibt zum mindesten ein im Rahmen des Hellenistischen und Römischen im engeren Sinne recht fremdartiges Motiv, dessen Auftreten in vorislamischer Zeit in Spanien und in karolingischer Zeit in der Schweiz und an der Loire sich gut durch die Herübernahme aus Kleinasien und Armenien vonseiten der Westgoten erklären ließe, den Hufeisenbogen, der in Spanien zugleich mit der Wölbetechnik auftritt[5].

Lasse ich mich durch solche Anzeichen leiten, dann komme ich für den vorfränkischen, hellenistischen Kreis zu einer weiteren Unterteilung in eine Gruppe, die den Südstrom von Alexandria und Antiochia aufnimmt, und eine zweite, die im Gefolge der Goten auftritt und von Kleinasien und Armenien her durchsetzt ist. Die klarsten Belege für diese beiden Unterabteilungen besitzen wir freilich in Gallien erst aus karolingischer Zeit. Der Dom zu Aachen ist der lebende Zeuge des Süd-

1) Vgl. dazu auch den Codex argenteus in Upsala, wo die auf jeder Seite unten gemalten Nischenreihen den iranischen Einschlag belegen. Vgl. oben Abb. 71, 95, 193, 206 und 212 und die armenischen Beispiele Abb. 161 f., 181, 226; dazu die chinesische Art Abb. 112f.

2) Acta SS. 24 Aug. IV, 818/9 § 401 Vita S. Audoenii.

3) Vgl. dazu Reimers, Zeitschrift f. bild. Kunst XXII (1887) S. 20.

4) Über dessen armenische Art vgl. Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur I (1908) S. 247 f. und Oriens christ. N. F. V (1915) S. 86f., dazu „Die bildende Kunst des Ostens" S. 16 und oben S. 196.

5) Vgl. dagegen Rivoira, Architettura musulmana S. 248 f. Alle im vorliegenden Abschnitte gestreiften Probleme findet man berührt bei Haupt, Die älteste Kunst insbes. die Baukunst der Germanen. Dazu meine Besprechung im Zentralblatt f. kunstwiss. Lit. I (1909) S. 114f., wo mein vorliegendes Werk bereits angemeldet wurde. Vgl. für den Hufeisenbogen auch Haupt, Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur IV S. 220, mein „Der Dom zu Aachen" S. 40 und „Kleinasien", Register. Eine seiner Wurzeln liegt wohl in Indien.

stromes, denn er ist wahrscheinlich wie S. Vitale nichts anderes als eine der Nachbildungen des verlorenen Oktogons Konstantins d. G. in Antiochia. Und ähnlich ist Germigny-des-Prés ein bezeichnender Vertreter des armenischen Typus von Bagaran (624—31)[1], also ein klarer Beleg des mit den Westgoten auf dem Landwege auf Gallien übergreifenden Nordstromes. Da im Augenblick ein neuer Vorstoß des auf der Linie Rom-Wien-Berlin üblichen Kesseltreibens gegen mich[2] in dem Werke von Paul Clemen „Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden", Düsseldorf 1916, vorliegt, in dem gerade diese, in meinem Buche „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung" 1904 behandelten Probleme jetzt nach zwölf Jahren in wahrhaft mustergültiger Methode abgetan werden, so sei hier etwas näher darauf eingegangen.

Es ist nun einmal der unausrottbare Glaube der beiden in Deutschland nachweisbaren Orthodoxien, der römisch-katholischen und der philologisch-historischen, das alle Wege nach Rom führen müssen. Darüber hinaus hat man den deutschen Geist mit einer humanistischen Schutzwand vernagelt. Clemen hat nun in seinem Buche wie Riegl (vgl. oben S. 224) eine mittlere Linie herausgebracht. Er kann sich dem vereinten Ansturme von Courajod, Dieulafoy und — wie Clemen S. 671 ausdrücklich nachweist, zuletzt natürlich[3] — meiner Wenigkeit gegenüber nicht der Einsicht verschließen, daß der Orient doch nicht so ganz ohne Bedeutung gewesen sei; aber da läßt sich helfen (S. 716—724): die Motive entstünden in Rom, gingen unreif nach dem Orient, würden dort organisch durchgebildet und kämen gereift wieder nach Rom und dem Abendlande zurück, wo damit eine neue, die zweite römische, eine Provinzial-Reichskunst durchgesetzt werde, in der sich dann die Entwicklung vom V. zum VIII. Jh. vollziehe. Gemeint ist wohl (S. 674) mit der zweiten reichsrömischen Kunst die „spätrömische" Kunst Riegls, mit der ersten die von Wickhoff in der Wiener Genesis angenommene. Ich denke, das vorliegende Buch gibt als Ganzes Clemen (S. 675) die nötige Antwort. Im Hinblick auf die Baukunst läßt sich seine ungerechtfertigt im belehrenden Tone vorgebrachte Anschauung kurz widerlegen. Mancher wird vielleicht bisher mein Eingehen auf Riegls Leitsätze für nicht mehr zeitgemäß gehalten haben: Clemen ist der leibhaftige Beleg dafür, wie notwendig das war. Ich gehe aus von seiner Bemerkung S. 700, daß trotz der orientalischen Einschläge das meiste sich aus der italisch-römischen und der provinzial-fränkischen Überlieferung ableiten ließe. Damit ist das Wenige, was zugestanden war, gleich

1) Vgl. Zeitschrift für Geschichte der Architektur VII (1916) S. 76.

2) Wie sich das im Munde von Schülern dieser Linie ausnimmt, entnehme man z. B. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen S. 6 oben. Zur sachlichen Berichtigung solcher Bemerkungen vgl. S. 7, wo eine alexandrinische Fischdarstellung mit Luxeuil verglichen wird.

3) In der Form von Clemens Abwehr S. 670 liegt Methode. Es ist die übliche der alten Schule. Zuerst heißt es, was wollen denn die Neuerer, sie wärmen ja nur alte Geschichten auf. Und dann werden sie gegeneinander ausgespielt. So hier Courajod gegen mich. Als dessen Leçons erschienen, lagen meine Reisen, die mit dem ersten Bande der Byz. Zeitschrift beginnende programmatische Tätigkeit, ferner Byz. Denkmäler I/II hinter mir, und ich stand bereits in jener Bahn, die mit „Orient oder Rom" begann und jetzt bei „Altai-Iran" hält. Wer hat die volle Ausdehnung des Anstoßes, der für die Entstehung der christlichen und nordischen Kunst in Betracht kommt, vor mir auch nur geahnt, und haben besonders die deutschen Universitätslehrer in dieser Richtung vorgearbeitet? Ich schätze gewiß Courajods und Dieulafoys Arbeiten, aber im Entferntesten richtunggebend sind sie für mich — soweit nicht Dieulafoy nüchtern Material vorgelegt hat — nie gewesen. Der Ton Clemens erinnert an die Wiener Art. Vgl. oben S. 71, ferner Gött. gel. Anzeigen 1902, S. 711 und Wessely, Studien zur Palaeographie und Papyruskunde IV (1905) S. 108 f.

wieder zurückgenommen. Das ist Clemens Art. Ich bespreche nur die beiden Hauptbeispiele.

Nehmen wir zunächst den Dom zu Aachen. Clemen (S. 689 f.) findet seine Zweistöckigkeit, die Emporenanlage, in nuce schon im Pantheon vorgebildet; im Pantheon schon schlummere auch der Gedanke der inneren Stützenreihe und das selbe Pantheon trage auch die größere Hälfte jener freien und aufgelösten Varianten des Zentralproblems in sich, die dann in den nächsten Jahrhunderten sich entfaltet hätten [1]. Diese Keime also — möchte man glauben — gingen nun nach dem Oriente, würden dort entwickelt und kehrten dann nach Rom zurück. Nein — Clemen merkt nicht, daß er sich S. 690 selbst widerspricht —, die Skizzenbücher italienischer Architekten des XVI. und XVII. Jh. belegten, daß die Entwicklung in Rom selbst vor sich gegangen sei [2].

Vielleicht sieht Clemen diese hellenistischen Bauten (vgl. oben S. 191 u. 227) doch noch einmal im Besonderen auf das Aachener Oktogon hin durch und überprüft bei dieser Gelegenheit auch seine Beweisführung dafür, daß in Kleinasien und Syrien eigentlich kein Bau vorkomme, der in der Größe und in Anbetracht der Emporen und Treppen mit Aachen verglichen werden könnte. Er wird dann vermutlich auf ein kleines Übersehen kommen, darauf nämlich, daß er das berühmte Oktogon Konstantins d. Gr. in Antiochia zu erwähnen vergessen hat — oder er hält es für eine der „doch wirklich nur an den Haaren herbeigezogenen Parallelen" (S. 691). S. Vitale in Ravenna sowohl, wie der Dom zu Aachen gehen darauf zurück [3] und auch die Emporenkirchen von Nazianz, Wiranschehr und Bosra sind ohne diesen kanonischen Bau kaum denkbar.

Noch schlimmer steht es mit Clemens Beweisführung für Germigny-des-Prés. War das Pantheon in nuce das Aachener Oktogon, so steckt der kleine Bau des Westgoten Theodulf vom J. 806 schon im Grabmale der Galla Placidia zu Ravenna. Dieser „italische Urtypus" [4] habe im Osten bis nach Armenien hin eine „scheinbar" wirkliche Schule geschaffen und kehre dann auf diesem Umwege wieder nach dem Abendlande zurück. Auch hier merkt Clemen S. 714 wieder nicht, daß er S. 693 sagt, die Lösung des Innenraumes mit den vier großen Nischen (Germigny) sei schon am Anfang des V. Jh. in S. Lorenzo in Mailand erreicht worden — so sei also der entscheidendste und wichtigste Schritt für die Ausbildung des Zentralbaues auf italischem Boden und vor der Hagia Sophia erfolgt. Ich gönne Clemen gewiß seine Entdecker-Freude; vielleicht aber sieht er sich gelegentlich den Aufsatz in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur VII (1916) S. 51 f. und in der Zeitschrift für christl. Kunst XXVIII (1916) S. 181 f. über den Ursprung dieses Typus an; er

1) Diese Art von Keimlehre scheint jetzt schon Gemeingut der Schule, der Clemen mit angehört. So sieht Zimmermann a. a. O. S. 5 in einem Q des römischen Vergil (vgl. seine Figur 2) die Fischform der vorkarolingischer Initialen „latent vorhanden".

2) Auch in Gallien sieht Clemen S. 682 f. Werke der römischen Zeit für Belege römischer Kunst an, ohne nach dem hellenistischen Einschlage zu fragen. Ebensowenig geschieht das S. 686 bei den christlichen Figurensarkophagen Galliens. Schönewolf (Die Darstellung der Auferstehung, vgl. Byz. Zeitschrift XVII, 286 und XX, 603) und ich bleiben da ganz unbeachtet. Den Ausschlag gibt die französische Auffassung der Dinge.

3) Vgl. Orient oder Rom S. 138 f., Der Dom zu Aachen S. 29, Byz. Denkmäler III S. XXIII, Kleinasien S. 95 und 185. Der schwächliche Versuch von Bogner, Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 72/3 ändert daran nichts.

4) Vgl. über seinen orientalischen Ursprung Orient oder Rom S. 19 f., Kleinasien S. 135 f.

wird dann merken, daß meine Herleitung in der Schrift über Aachen, ausführlich Mschatta S. 232f. und die Ahnung Dehios doch ernstere Beachtung verdient hätten[1].

Lassen wir also Rom und Italien besser beiseite. Es hat seit der Zeit der arischen Wanderungen Wege genug zwischen Asien und Europa gegeben, auf denen der Umweg über das Mittelmeer wegfiel[2]. Mit den Goten wurde der alte Landweg, den auch die Armenier nach Gallien und Italien gingen, wieder häufiger betreten.

Vielleicht erklären sich auf diesem Wege auch noch eine Reihe anderer Züge, die den Armeniern und Merowingern merkwürdigerweise gemeinsam sind. Dahin gehört zunächst der Gebrauch der Fischvogel-Initiale, d. h. von Anfangsbuchstaben, die in den Pergamenthandschriften an die Kapitelanfänge gesetzt und aus Fischen und Vögeln gebildet werden. Es ist eine bisher unerklärte Tatsache, warum sie — soweit das Material erhalten und gesammelt ist — zuerst in merowingischen, später in koptischen und armenischen Handschriften vorkommen. Die eben in den Denkmälern deutscher Kunst III, I erscheinende Zusammenstellung der ältesten Miniaturen der germanischen Völker ermöglicht die vergleichende Arbeit. Sie hätte nur neben den irischen Handschriften vor allem auch den gotischen Codex argenteus in Upsala und neben den armenischen auch einige Stichproben koptischen, syrischen und arabischen Schriftschmuckes bringen sollen. Immerhin wird es jetzt nicht schwer sein zu zeigen, daß auch auf dem Gebiete der Handschriftenausstattung Rom und Italien wiederholt auszuschalten sind und die germanischen Völker ebenso wie der übrige Norden mit dem Osten unmittelbar Hand in Hand gehen. Die Goten vermitteln nach Italien und Gallien hin, ihre Art geht dann auch in die lateinischen Handschriften über. Dazu kommt der starke Einfluß der koptischen Kunst auf die langobardische, wahrscheinlich im Wege der Klöster. Da aber der Mittelmeerweg aus Ägypten die gleichen mittelasiatischen, in ihrem Ursprunge vom Mittelmeer unabhängigen Formen bringt, so bildet sich ein ziemlich einheitliches Gepräge, in dem die Tierinitiale, das Bandgeflecht und die geometrische Ranke zunächst den Ausschlag geben[3]. Ich habe, wie dieses Buch zeigt, Grund anzunehmen, daß sie iranischen Ursprunges sind und in irgend einer Art, durch Armenien vermittelt, u. a. vielleicht zusammenhängen mit den wertvollen Pergamentkodizes der Manichäer, die nach Augustin reich geschmückt waren[4]. Die Turfanfunde von Grünwedel u. a. zeigen, daß auch in diese dunklen Fragen eines Tages Licht kommen könnte. Der Ursprung der Tier-Initiale ist vorläufig nicht aufgeklärt[5]. Gerade

1) Man vergleiche mit Bagaran auch die spanischen Beispiele, die Lampérez y Romea (Revue hispanique XVI (1907) S. 565f.) mit Germigny-des-Prés zusammenstellt. Es wird dann ziemlich deutlich werden, wie der Weg gegangen ist. — Nachtrag zu S. 227, 3: Es könnte sein, daß Puchstein Athenäus XI 501e vor Augen hatte und Eratosthenes mit Timachidas (um 99 v. Chr.) verwechselte. Prof. Wilhelm verweist auch auf Blinkenberg, Die Lindische Tempelchronik S. 44 Nr. 17 und darauf, daß Eratosthenes (Athen. XI p. 501d, ed. Kaibel III S. 106) die Omphaloi der Schalen und die Tholoi der Bäder als ähnlich bezeichnet.

2) Vgl. über den continentalen Karawanenweg Pósta, Öst. Monatsschr. f. d. Orient XLII (1916) S. 24f.

3) Es wäre zu wünschen, daß der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft seinen Mitarbeitern nur dann vergleichende Einleitungen gestattete, wenn sie sich etwas durch selbständige Arbeiten in den dafür in Betracht kommenden Gebieten umgesehen haben. Dann würden so peinliche Erscheinungen, wie eine in der Einleitung von Zimmermanns „Vorkarolingische Miniaturen" vorliegt, vermieden.

4) Vgl. meine Kleinarmenische Miniaturenmalerei S. 37 und oben S. 282f.

5) Vgl. dazu Supka, Arch. Ertesitö XXXV (1915) S. 125 des deutschen Auszuges.

sie scheint erst von den Goten eingeführt, weil sie in Irland und bei den Angelsachsen nicht auftritt.

Im IV. Jahrhundert muß Gallien künstlerich geradezu eine Provinz der orientalischen Kirche gewesen sein. Will man eine Stichprobe dafür, so halte man sich u. a. das sonst unerklärliche irische Phänomen vor Augen. Nach Irland war das Christentum im IV. Jahrhundert oder früher z. T. von Britannien hinübergedrungen. Die Insel blieb dem damals empfangenen Glauben treu, während Britannien durch die erobernden Angeln und Sachsen aufs neue dem Heidentume verfiel. In ganz einziger Art trat so eine Isolierung jener für das IV. Jahrhundert bezeichnenden keltisch-christlichen Kultur ein. Als daher zur Zeit Gregors des Großen Missionen durch den Barbarenwall in Gallien und Britannien vordrangen, stießen diese Vertreter Roms auf die Reste des abendländischen Christentums aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts. Der Gegensatz von Einst und Jetzt war groß; er macht sich am schärfsten geltend darin, daß die Iren noch etwas besaßen, was dem Kontinent inzwischen verloren gegangen war: die Kenntnis des Griechischen. Man erklärt das aus der Isolierung des altirischen Christentums, jenes abendländischen Christentums, „in welchem durch den Übertritt der Gebildeten in Massen die klassische Bildung jener Zeit eine bedeutende Rolle spielte und in dem namentlich bei den geistigen Führern auch im Abendlande lebendige Kenntnis des Griechischen vorhanden war“[1]. Ich möchte glauben, daß darüber die zweite, seit dem IV. Jahrhunderte zwischen Orient und Okzident vermittelnde Strömung nicht vergessen werden sollte: die Wanderung ägyptischer, syrischer und kleinasiatischer Mönche nach dem Westen. Irland ist auch in der Zeit seiner Isolierung zur See in unmittelbarer Verbindung mit den Klöstern des Orients geblieben. Nur so ist zu verstehen, wie das Griechische auf der fernen Insel durch Jahrhunderte derart lebendig erhalten werden konnte, daß die Iren, nachdem sie in den Schoß der römischen Kirche aufgenommen waren, als Kulturträger nach dem Osten ziehen und seit Karl dem Kahlen als Lehrer des Griechischen im Frankenreiche auftreten konnten[2].

In Irland haben sich Elemente der keltischen Bronzezeit bis in christliche Miniaturen und Metallarbeiten gerettet, Züge, die nach dem La Tène in dieser Spätzeit auf dem Kontinent kaum mehr allgemein nachweisbar sind, so die (wie seinerzeit in China) auffallende Vorliebe für die Spirale, das Wirbel- und Trompetenmotiv[3]. Zu dieser einzigartigen Tatsache kommt eine andere, die Irland Armenien nahe bringt, die Vorliebe für die Grabstele und in erster Reihe das sie schmückende oder frei als Grabstein heraus gearbeitete Kreuz. Auch die Widdergestalt ist vereinzelt wie in Phrygien und Armenien nachweisbar[4]. Über alles das und die Stuckdekoration bei anderer Gelegenheit. Die Germanen haben leider — darin hat Clemen S. 676 natürlich recht — die lateinische Sprache und das römische Recht angenommen. Renaissance und Humanismus haben dann auch in der Kunst ausgemerzt, was etwa noch an selbständiger Kraft übrig geblieben war. Darüber gleich ausführlicher. Eben

1) Zimmer, Pelagius in Irland S. 5.
2) Wiederholt aus meinem „Kleinasien, ein Neuland“ S. 231 f. Dazu jetzt Clemen a. a. O. S. 678.
3) Reginald Smith „Guide to the antiquities of the early iron age“ ist mir leider nicht zugänglich.
4) Man beachte u. a., daß Kelten und Phryger lange Jahrhunderte balkanische Nachbarn waren.

gerade darin liegt der ganz einzige Wert der Forschung über bildende Kunst, daß sie deutlicher als im Gebiete anderer Lebenswesenheiten heute noch die vor der Romanisierung liegende Eigenart unserer Vorfahren aufweisen kann.

f) Das Deutsche in deutscher Kunst und Forschung. Zum Schlusse muß ich mich noch auseinandersetzen mit einigen neueren Schriften zur ältesten deutschen Kunst, so zunächst mit einem geistreichen Buch in der Art Rieglscher Dogmatik, Worringers „Formprobleme der Gotik".

Auch da wird systematisch ohne System und historisch ohne genügende Denkmälerkenntnis gearbeitet. Die Folge ist ein bestechender Phantasiebau, dem jeder Boden fehlt. Schon die Scheidung von vier Menschentypen, einem primitiven, klassischen, orientalischen und nordischen Menschen, trifft — ich will von seinem primitiven Menschen garnicht reden — nicht zu, weil Worringer den eurasischen Kulturzusammenhang ebensowenig beachtet, wie die Trennung der südasiatischen Oasenkulturen. Man muß noch lange keine — wie er es nennt — Rassenromantik im Chamberlainschen Sinne treiben und kann in der bildenden Kunst doch streng zwischen Ariern, Altaiern und Semiten scheiden[1]. Und darauf dürfte es wohl zunächst ankommen, denn dann wird man kaum in jenes seltsame Mißverständnis verfallen können, das für Worringer so bezeichnend ist, die verhältnismäßig späten Mischformen des Griechischen und Christlich-Islamischen zwei fest ausgeprägten Menschentypen als Urhebern zuzuschreiben, dem klassischen und orientalischen Menschen. Vielmehr liegt in beiden bzw. in allen drei Richtungen eine Reaktion arischer Elemente auf semitische Voraussetzungen vor. Rassenrein ist keiner von diesen Strömen. Das waren bis zu einem gewissen Grade in ihrer Art die Oasenkulturen am Hoangho, Indus, im Zweistromland und am Nil ebenso wie die Kunst der Nomaden und Nordvölker Eurasiens, die wir am Anfange der historischen Zeit nachweisen können. Die griechische Kunst aber wurde in dem für den Arier charakteristischen Raumempfinden in ihrer freien Entwicklung gehindert durch den semitischen Geschmack an Massenformen, dem zugleich ein Kleben an der Natur anhaftete; sie hatte genug damit zu tun, diese Voraussetzungen zu überwinden[2]. Ihre geniale Tat wirkt durch Christentum und Renaissance bis heute nach. Aber eben diese Nachwirkung hat den Nordarier verhindert, sich seinerseits in der bildenden Kunst halbwegs rassenrein zu entwickeln.

Über das Gebiet, das der vorliegende Abschnitt behandelt, wurden mir zwei Schriften bekannt, die durch die Schicksalswende des gegenwärtigen Krieges angeregt sind: Carl Neumann „Von ältester deutscher Kunst"[3] und Albrecht Haupt „Die Anfänge der germanischen Baukunst"[4]. In beiden wird darauf aufmerksam gemacht, daß es jetzt endlich wohl an der Zeit wäre, wenn der Deutsche anfinge, sich mehr mit dem Deutschen in der deutschen Kunst und besonders mit deren Anfängen zu beschäftigen, als in unermüdlicher Verbohrtheit immer wieder den vom Süden kommenden Renaissancen nachzulaufen[5]. Ich selbst habe in diesem Sinne in der Italien-Nummer der Zeitschrift „Das neue Deutschland" III (1915) S. 414f. Stellung genommen mit einem Aufsatze „Die deutsche bildende Kunst und

1) Vgl. dazu auch Muth, Stilprinzipien S. 120f. 2) Vgl. meine Bildende Kunst des Ostens S. 4.
3) Preußische Jahrbücher CLXIII (1916) S. 375f. 4) Die Bauwelt VII (1916) S. 11f.
5) Vgl. dazu auch Clemen S. 675 und 682.

Italien" und einem andern in „Unser Vaterland" I (1916) über „Die bildende Kunst der Arier".

Neumanns Einführung sollte gelesen werden, bevor man das vorliegende Buch über Altai-Iran durchzuarbeiten beginnt. Sie faßt zusammen, was von Riegl, mir, Salin und Haupt über die älteste deutsche Kunst bisher erarbeitet worden ist. Riegl „mit seiner verhängnisvollen Mitgift scholastischer Denkart, die sich in eigenen Netzen verfing" wird trefflich gekennzeichnet, meine Arbeiten sind als vorbereitend für die ihnen im vorliegenden Buche gegebene Zuspitzung erkannt. Es bliebe nur übrig zu dem Stellung zu nehmen, was Neumann über Salin und Haupt sagt, die Männer, die neben Sophus Müller am Entschiedensten für die Eigenart altgermanischer Kunst eingetreten sind.

Bernhardt Salin, der jetzige Reichsantiquar Schwedens und Nachfolger von Montelius, hat in seinem oben S. 194 erwähnten Buche über „Die altgermanische Tierornamentik" 1904 das Musterbeispiel einer klar gegliederten, sorgfältigen Materialsammlung geliefert. Als richtiger Museumsmann bzw. Denkmalpfleger ist er streng in dem gesteckten Rahmen geblieben, hat nicht rechts noch links geblickt, nur das seiner Meinung nach Beglaubigte, z. B. die Herleitung des Tiermotivs aus der klassischen Kunst wurde als Voraussetzung zugelassen. „Vom Orient spricht er kaum" — sagt mit Recht Neumann — „denn der Orient liegt seinem Sondergebiete: germanisch selbständiger Kunst fern". Das eben ist der Glaube, den das vorliegende Buch erschüttern will. Ebensowenig wie die darstellende und Monumentalkunst Karls d. Gr. außerhalb der gleichzeitig im Orient bis nach dem Frankenreiche hin lebendigen Kunstbewegung zu denken ist[1], so wenig entsteht die germanische Kunst der Völkerwanderungszeit ohne Zusammenhang mit dem Volkskörper des eurasischen Nordens, dem sie angehört. Die zwischen Skandinavien und Indien verlaufende arische Achse mit ihren Abzweigungen gibt die Zone, in die auch die nordische Tierornamentik trotz ihrer ausgesprochenen Eigenart gestellt werden muß, sowohl dem Motive wie der Form nach. Vorläufig kann es als durchaus unentschieden gelten, wer in dieser arischen Welt im Ganzen und Einzelnen der gebende und der nehmende Teil war, der Norden oder der Osten. Wie die Sprachforschung angefangen hat, genauer auf Lautgebung und Satzbau zu achten, nicht nur Formenlehre und Wörterbuch zu vergleichen, so glaube auch ich im vorliegenden Buche — soweit sich vorläufig mit so unsicheren Tatbeständen überhaupt systematisch arbeiten läßt — die beiden Forschungsrichtungen auseinander gehalten zu haben.

Haupts Aufsatz gipfelt in den Worten: „Auf allen Gebieten haben wir zu zeigen, daß wir eine selbständige Welt für uns zu bilden vermögen", auch in der bildenden Kunst, wie die Anfänge germanischer Baukunst beweisen. „Trotz alledem sollen Römer, Griechen, Syrier, schließlich wohl gar noch Hethiter die geistigen Urheber solches beglaubigt germanischen Werkes sein; auch nach dem Willen der deutschen Kunstforschung!" Vielleicht werden wir uns auf Grund des vorliegenden Buches

1) Vgl. mein „Der Dom zu Aachen". Die seltsame Vorstellung Clemens, der S. 694 sich den Orient im Gegensatz zum Abendland als ein „durch den Einbruch der Mohammedaner glücklich oder unglücklich mumifiziertes Präparat vom Ausgang des VII. Jh." denkt, sollte man dem Fachvertreter der Bonner Universität nicht zutrauen. Vgl. dazu meinen Aufsatz „Die Bedeutung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst" in Dölgers Konstantin d. Gr. und seine Zeit, S. 363 f.

einigen: die vom Süden vordringende kirchliche und höfische Kunst bringt in Darstellung und Monumentalbau das Landfremde, die volkstümliche Kunst des Nordens aber gehört in ihren natürlichen Zusammenhang, den der Nordvölker und Nomaden.

Was ich hier vorbringe, ist vielleicht nur ein erstes Aufdämmern von Erkenntnissen, die sich bei mir allmählich auf Grund langjähriger vergleichender Studien in den europäischen und asiatischen Kunstgebieten durchsetzen. Wie die Wahrheit endgültig aussehen wird, das dürfte sich vielleicht greifen lassen, wenn der — hoffen wir — unvermeidliche Kampf mit der heute gültigen Anschauung der Kunsthistoriker zur Klärung und Bewährung des Haltbaren führen wird. Aus Erfahrung weiß ich, daß solche Dinge Jahrzehnte brauchen. Heute erst fängt man an, sich mit „Orient oder Rom" ernstlich auseinanderzusetzen, obwohl fünfzehn Jahre vergangen sind, seit ich die These aufstellte, und ein Schüler Wickhoffs sie damals mit „gewissen Schulheftproblemen" verglich.

Unabweislich für den Betrieb einer derart gerichteten Kunstforschung ist die Lösung des Rätsels der islamischen Kunst. Sie hat lebendig erhalten, was in „byzantinischer" und „romanischer" Zeit nachwirkte, inzwischen aber im Norden nahezu untergegangen ist: die alte Kunst der Nomaden und Nordvölker bei ihrem Eintritt in die Völkerwanderung. Wie Altai — Iran auch für den Kunstforscher des Nordens keine Gebiete sein dürfen, die er bei seinen Arbeiten wie selbstverständlich ausschaltet, ebensowenig darf er die islamische Kunst vernachlässigen. In ihr stecken starke arische Einschläge, die zwar für europäische Augen durch die Religion und die inzwischen leider erfolgte Abtrennung des fernen Orients vom Norden verblaßt, ja fast verschwunden sind, sich aber bei schärferer Einstellung des Blickes doch noch in Spuren wiederfinden lassen.

Ich habe den Eindruck, daß sich deutsches Kunstempfinden ursprünglich eher mit dem Chinesischen als dem Griechisch-Semitischen berührt. Daß wir über ein Dutzend Jahrhunderte im Banne von Hellas, Rom und dem näheren Oriente lebten, besagt nicht, diese durch Christentum und Humanismus herbeigeführte Strömung sei auch die natürliche gewesen. Wenn einmal der Durchbruch nach Indien zu einer für den Deutschen neuen arischen Entwicklung führt und er in China auf einen Zweig stößt, der sich auf dem gemeinsamen Boden der nordischen und Nomadenart in einer blühenden Kulturoase entwickelt hat[1], dann wird man sich vielleicht auch erinnern, daß es in der Blütezeit germanischer Kunst, der „Gotik", durch den spanischen Islam verbindende Wege zum arischen Mittler der Nomaden- und Nordkunst, dem Perser gegeben hat. Sobald erst einmal von seiten der Forschung des Mittelalters begonnen wird, der Entwicklung von Ritterwesen, Wappen und Minnedienst auf asiatischem Boden bei Persern, Türken und Chinesen nachzugehen, dürfte sich zeigen, daß die ritterliche Ordnung, die mit Recht als ein Grundzug der „Gotik" bezeichnet wird[2], die Brücke nach dem persischen d. h. arischen Oriente schlägt. Ich habe dafür schon in meinem „Mschatta" S. 373 ein Zitat aus Burdach anführen können, der als seine Überzeugung ausspricht, daß der mittelalterlich-romantische Begriff des Minnedienstes und sein konventioneller literarischer Ausdruck bei den südfranzösischen,

1) Vgl. dazu auch meine Bildende Kunst des Ostens S. 71 f.

2) Vgl. zuletzt Hamann, Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft X (1915) S. 359.

deutschen und italienischen Minnesängern, ferner die Motive und der romantische Idealismus der mittelalterischen Ritterromane zurückginge auf die romantisch-märchenhafte Hofdichtung der Perser im Zeitalter der Samaniden und im Zeitalter Firdousis und der persischen Restauration unter Mahmud von Ghasna. Die indo-persische Sitte der Hofdichter und der konventionellen Panegyrik zur Ehrung regierender und hochgestellter Frauen sowie das ins Arabische übernommene Schema des persischen Liebesromans haben unmittelbar sehr wesentlich eingewirkt[1]. In der bildenden Kunst vermittelt in dieser Zeit zwischen dem Persischen und Abendländischen auch das Armenische. Davon an anderer Stelle. Hier sei nur gesagt, daß Armenier und Perser heute wieder die Mittler werden sollten. Wenn der Krieg der deutschen Kulturpolitik der Zukunft diese Richtung weist, dann war das Bündnis mit der Türkei das richtige Vorspiel.

VI. Wesen und Wert von Renaissancen.

Wir haben in diesem Buche die Völker im Norden Asiens und Europas, im wesentlichen Arier und Türken, am Werke gesehen, soweit sie nicht dem Einfluß der alten Oasenkulturen unterlegen waren. Die große chinesische Kunstblüte schied ebenso aus wie die indische und die Mesopotamien und Ägypten zusammenfassende Mittelmeerkunst. In diesen Treibhäusern war die menschliche Gestalt zum Ausdrucksmittel gemacht worden, nachdem die Architektur das Verständnis für den Wert von Gegenstand und Gestalt im Sinne von Mitteln zur Darstellung ewiger Macht geweckt hatte. Dahingegen waren die Nomaden und Nordvölker im Kampfe mit einer kargen Natur bei einfachen geometrischen Zeichen geblieben. Im Zelt oder einem lediglich der Lebensnotdurft dienenden, womöglich fahrbaren Hause lebend, kannten sie die bildende Kunst nur im Sinne der Freude an der formalen Flächenfüllung. Darstellung lag ihnen ebenso fern wie die in den Oasen üblich gewordene Ausnutzung der Kunst im Dienste der Macht. Das Spiel der Phantasie genügte ihnen, bildete den Inhalt ihrer Kunst. Wir haben natürlich keine zeitgenössischen Bekenntnisse in diesem Sinne, weder bei den Oasenvölkern und noch weniger bei den Nomaden und Nordvölkern. Solche seelische Zustände sind dem Geiste unbewußt, wie der Pulsschlag im körperlichen Dasein. Sie werden erst empfunden, wenn die Gefahr einer Wandlung eintritt und finden dann, falls die Schrift eine Aussprache ermöglicht, rührenden Ausdruck.

1. **Türken.** Solche Zeugnisse liegen für die Osttürken vor. Sie bestätigen mittelbar, was ich eben als den seelischen Gehalt der Kunst der Nomaden und Nordvölker zu kennzeichnen suchte.

Über die Türken an der Grenze ihres Nomadentums und am Anfang ihrer historischen Zeit haben die am Orchon südlich des Baikalsees und nördlich am Jenissei gefundenen Grabstelen ebenso Aufschluß gegeben, wie die Funde in Chinesisch-

1) Burdach in Sitzungsberichte der kgl. preuß. Ak. d. Wiss., phil.-hist. Kl. XXVII (1904) S. 900. Er verweist mit Recht darauf, daß schon Jakob Grimm und Müllenhoff vor Jahrzehnten versucht haben, den nationalen Elementen des abendländischen Mittelalters nachzugehen. Es scheint, daß diese Studienrichtung aus der Bahn geworfen wurde durch den Einfluß der klassischen Philologie, die ja auch sonst, in Schule und Lehre, ahnungslos was sie eigentlich tut, amtlich den Ausschlag zu geben verlangt.

Turkestan. Aus ihnen bekommt man ein ziemlich klares Bild der Abwehr, wie sie bei den „Schmieden des Altai" eintrat, als sie mit Chinesen, Indern und Persern in nähere Berührung traten. Die osttürkischen Chane aus dem Anfange des VIII. Jh. wußten wohl, was den Nomaden bevorstand, wenn sie nach dem Süden zogen: „Wenn Du in jene Gegend hinziehst, Türkenvolk" sagt die eine Orchonstele wörtlich, „so bist Du in Gefahr umzukommen. Wenn Du aber, im Lande Ütüken bleibend, Karawanen aussendest, wenn Du im Gebirge Ütüken, wo es keine Kostbarkeiten, aber auch keine Sorgen gibt, wohnen bleibst, dann wirst Du ewig die Stammesgemeinschaft zusammenhalten"[1]. Ist das nicht der Schwanengesang an die vorhistorische Zeit, wie ihn gleichzeitig etwa oder etwas früher die Germanen und Araber angestimmt haben dürften? Bis zu dem Augenblick, in dem solche Mahnungen notwendig wurden, waren die Nomaden und Nordvölker gebend. Die Frau, die in der Jurte oder dem Hause herrschte und der Mann in Waffen, der Hausrat und Schmuck durch Metallarbeit ergänzte, waren noch unabhängig von Luxus und Weltverkehr. Ihre Karawanen freilich dienten beiden, ohne zunächst die eigenen Bedürfnisse zu ändern.

Aber gerade die osttürkischen Herrscher, die solche Klagelieder anstimmten, scheinen es gewesen zu sein, die dem Chinesischen Tür und Tor öffneten. Nicht nur Gold, Silber, starke Getränke und Seide bezogen sie von China. Die gleichen Orchonstelen melden am Schluß ihrer Seiteninschriften[2]: „darauf habe ich vom chinesischen Kaiser Arbeiter kommen lassen (und die Arbeit ausgeführt), meine Worte haben sie nicht verdorben, denn man schickte mir innere Arbeiter (des chinesischen) Chans, von diesen habe ich das Steinwerk behauen lassen, innen und außen habe ich es mit Verzierungen versehen (und den Stein aufstellen lassen). . . . So viele Gebäude, Verzierungen und Kunst habe ich, der Verwandte (?) des Bilgä-Chan, Jolluk-Tegin, einen Monat und vier Tage verweilend geschrieben, verziert. . . ." Es waren also Chinesen, die dem redend eingeführten Toten sein Grabmal errichteten. Und wenn man diesen Grabstelen die Stele von Singan Fu gegenüberstellt, die die Nestorianer 781 zum Gedächtnis ihrer Kirche in der chinesischen Hauptstadt aufrichteten[3], dann sieht man, daß hier tatsächlich China vermittelnd die gleiche Kunstform geliefert hat. Wie an den Orchonstelen neben den chinesischen türkische Inschriften stehen, so in Singan Fu syrische. Im übrigen belehren uns ja die von Chavannes veröffentlichten chinesischen Grabdenkmäler der Tangzeit, von denen ich oben S. 117f. Einzelheiten veröffentlichte, zur Genüge, daß die Orchonstelen tatsächlich der chinesischen Kunst angehören. Die Inschriften bestätigen also nur die kunsthistorische Wahrscheinlichkeit. Von den beiden Orchonstelen kenne ich leider keine besseren Aufnahmen als die im Atlas der Altertümer der Mongolei von Radloff. Ein größeres Denkmal am Ongin[4] vom J. 692 zeigt die in ein Fußstück eingelassene Stele, davor an der Ostseite granitene Löwen, an der Westseite vier Menschengestalten in sitzender Stellung mit untergeschlagenen Beinen. Das wichtigste Denkmal, das des Tonjukuk[5] vom J. 716 besteht aus einem Steinsarkophage mit sorgfältig ausgehauenen Ver-

1) Radloff, Die alttürkischen Inschriften der Mongolei N. F. Anhang von Barthold S. 27.
2) Radloff, a. a. O. N F. S. 151.
3) Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915) S. 358f.
4) Radloff, a. a. O. I S. 243 f. 5) Radloff, a. a. O. 2. F. S. I f.

zierungen und dem Fundamente eines Gebäudes mit zwei Inschriftpfeilern innerhalb einer rechteckigen Erderhöhung, auf die im Osten eine Reihe aufrechter Steinfließen zuführt. Chinesische Quellen berichten denn auch z. B., daß nach Kül-Tegins Tode der chinesische Kaiser eine Gesandtschaft in die Residenz des Chans schickte: es wurden Statuen und ein Stein mit Inschriften aufgestellt; es wurde ein Gebäude errichtet und auf dessen vier Wänden Schlachtszenen gemalt; sechs ausgezeichnete Künstler arbeiteten an diesem Werk; ein ähnliches Kunstwerk hatte man in diesem Lande noch nie gesehen[1].

So hatte also chinesische Kunst im Wege des Grabluxus Eingang bei den osttürkischen Nomaden gefunden. Bei den Westtürken kamen dazu indische und persische Einwirkungen, so daß sich dort eine ganz einzigartige Blüte von Mischkunst entwickelte, in der nur eines noch als eigenartig türkischer Nomadeneinschlag nachweisbar ist: die Ausstattung der Räume mit Malereien, die in Anordnung und Motiven auf das Zelt Bezug nehmen. Davon war oben S. 155f. die Rede. Wir haben das Material im Wiener Institut z. T. durchgearbeitet, das Buch von Wachsberger „Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans" Berlin 1916 gibt darüber ausführlich, soweit die im wesentlichen chinesische Wandmalerei in Betracht kommt, Auskunft. Die Plastik ist vorwiegend indisch durchsetzt, auf diesem Wege sickert auch der Hellenismus durch, die Architektur ist iranisch, davon habe ich bezüglich der Trompenkuppel über dem Quadrat in Luftziegelbau Zeitschrift für Architekturgeschichte V (1916) S. 51f. gehandelt. Eine andere Gruppe quadratischer Tempelräume mit Umgang läßt sich auf dem Nomadenwege über Hatra bis nach dem Jemen und Abessynien verfolgen; davon an anderer Stelle.

So sehen wir die Türken, sobald sie ihre schlichte Nomadenart oder das Nomadengebiet selbst in Nordasien aufgeben, wie es die Orchon-Inschriften voraussagen, in der bildenden Kunst aufgehen in den Formen der Kulturoasen, mit denen sie in Berührung treten. Die Seldschuken und Osmanen, von denen bereits oben S. 153 die Rede war, haben später nicht anders gehandelt, sie sind Träger jener islamischen Kunstformen geworden, die sie in Ostpersien und Syrien angenommen hatten. Auf die Kunstentwicklung hatten die Türken nur solange einen eigenartigen Einfluß, als sie ihren Weidegründen und Jagdrevieren in Hochasien treu blieben und Karawanen aussendeten. Vertreter dieser mit dem Rosse verwachsenen Reitervölker waren es, die zuerst mit ihren Metall- und Textilarbeiten handeltreibend und Kriegsdienst suchend zwischen China und dem Westen vermittelten, später aber erobernd bis in das Herz Chinas und Europas vordrangen.

2. Arier. Der zweite ältere Stoß, dem wir oben zu folgen suchten, war der arische. Ein anderer Teil jener Nomaden Europas, die bei dem Vorstoße nach dem Süden aus der semitischen Mischkultur die Mittelmeerkunst zeitigten, wanderte wohl von Südrußland über den Kaukasus und um das Kaspische Meer nach Transoxanien, Iran und Indien ein. Wir ließen auch hier wieder Indien und den südiranischen Teil,

---

1) Vgl. Thomson, Inscriptions de l'Orkhon, und Radloff, a. a. O., N. F. Anhang S. 12 (Barthold).

2) Wie notwendig eine Klärung des Begriffes Renaissance bei den Kunsthistorikern allmählich wird, lese man z. B. bei Schmarsow (Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXXII, 1911, S. 89) nach, der eine Verwendung des Schlagwortes bei Salin aufgreift.

der mit der Mittelmeerkultur in engste Berührung trat, beiseite und legten den Nachdruck auf den Norden und auf die Zeit, die der Durchsetzung dieser arischen Landnehmer mit türkischen Elementen folgte. Die Bedeutung, die das arabische Nomadenvolk mit dem Islam gewonnen hatte (nicht zuletzt auch das Verkleiden der Rohziegelbauten in flächenverzierenden Techniken) scheint dort der hergebrachten Nomadenart dauernden Halt gegeben zu haben. Der Islam wurde nach Jahrhunderten ihres Durchsickerns im Wege des Weltverkehrs ihr Träger in die alten Oasenkulturgebiete des Mittelmeeres, in ihm lebt sich die Nomadenkunst bis auf den heutigen Tag aus. Ihren Weg nach Norden fand sie einmal auf diesem Umwege und direkt über Armenien und um das Schwarze Meer herum. Das „Mittelalter" — es kann eigentlich nur in den alten Treibhäusern der Kultur von einem solchen im Gegensatz zum Altertum gesprochen werden[1] — bereitet sich vor, als die sakischen Parther Elemente der Nomadenkunst nach Iran, Armenien und Mesopotamien übermittelten.

Im Gegensatze dazu — das sollte als Wesen erkannt werden — sind Renaissancen zumeist solche Bewegungen, in denen Nomaden und Nordvölker unter den Einfluß der Treibhauskulturen kommen. Unter dieser Voraussetzung ist Burckhardts Kennzeichnung „Eine Eigentümlichkeit höherer Kulturen ist ihre Fähigkeit zu Renaissancen" nachzuprüfen[2]. „Entweder ein und dasselbe oder ein später gekommenes Volk nimmt mit einer Art von Erbrecht oder mit dem Recht der Bewunderung eine vergangene Kultur teilweise zu der seinigen an. Diese Renaissancen sind zu unterscheiden von den politischen Restaurationen, mit welchen sie stellenweise gleichwohl zusammentreffen." Eine reine Renaissance war für Burckhardt die italienische, Restauration und zugleich Renaissance die Kultur Karls d. Gr., bei der Herstellung des Persertums durch die Sasaniden ist er im Zweifel. Uns muß gerade diese Zeit im Hinblick auf Altai-Iran und Völkerwanderung etwas beschäftigen. Sie ist es wohl, die verschuldet, daß der Zusammenhang der islamischen Kunst mit Nomaden und Nordvölkern bisher nicht erkannt wurde.

Als der erste Indogermanenstoß über den Kaukasus erfolgte, werden wohl rein ornamentale Formen, wie sie die Griechen an das Mittelmeer brachten, nach Iran vorgedrungen sein. Der Rückschlag von seiten der Oasenkulturen zeigt sich in der Achamanidenkunst. Wenn wir daher erst in sasanidischer Zeit von einer Renaissance sprechen, so ist das nicht richtig. Denn abgesehen von dem Einfluß der babylonisch-assyrischen Kunst, der ja schon eine Renaissance zeitigte, erfolgt eine zweite „Renaissancebewegung" mit der Eroberung des Landes durch Alexander d. Gr. Die alte achamanidische Hofkunst wird von griechischen Elementen durchsetzt, schon in parthischer Zeit hat sie neue Typen angenommen, wie das leider stark zerstörte Gotarzes-Relief von 49 n. Chr.[3] und wahrscheinlich noch ein anderes in der Nähe von Budhi, nördlich der Linie Herat-Bamian belegt[4]. Jedenfalls bleibt die Übung

1) Vgl. oben S. 238f. 2) Weltgeschichtliche Betrachtungen S. 87.

3) Vgl. Hüsing, Der Zagros und seine Völker S. 7. Ob vielleicht auch die S. 8, 56 und 58 abgebildeten Denkmäler?

4) „In der Nähe von Budhi bemerkte Ferrier (Voyages I S. 428) Skulpturen auf einem Felsen: ein König auf dem Throne, von seinem Hofstaat umgeben, vor ihm ein gefesselter Krieger auf der Erde ausgestreckt, der auf seinen Befehl erdrosselt wird, ein anderer Krieger, von seinen Fesseln befreit, liegt auf den Knien und ruft, wie es scheint, die königliche Gnade an. Die beigefügte arabische Inschrift scheint

des Felsreliefs bestehen und ist nicht erst in sasanidischer Zeit wieder aufgenommen worden[1]. Die Volkskunst erhielt sich neben dieser „Gottes-Gnadenkunst" wohl unberührt, lebte ebenso, zuerst von den Griechen zurückgedrängt, später — schon seit 100 v. Chr. nach den Münzen — siegreich vordringend fort, wie die einheimische Religion, die Weiterbildung des Mazdaismus.

Als die Nomaden politisch die Oberhand gewannen, setzte sich das „Mittelalter" endgültig durch. Im Osten gingen dabei die alten Treibhauskulturen in der Kunst allmählich unter, soweit nicht Architektur und darstellende Kunst schon vorher von der Einwirkung durch die Oasenkulturen betroffen worden waren. Vor allem muß das für die Fälle gelten, in denen das „Bilderverbot" durchbrochen wurde, wobei sicher indische, chinesische und westliche Einflüsse, d. h. Renaissancen, einzeln oder gemeinsam den Ausschlag gaben[2].

Im Westen „rettete" das Christentum Gegenstand und Gestalt. Die sog. karolingische Renaissance hat darin ausschlaggebend Bahn gebrochen. Sie brachte den Einschlag zu allgemein nationaler Geltung, der bis dahin, vor allem im Süden und am Rhein dem germanischen Vorstoß widerstanden hatte: die Kirche. Es handelt sich nicht so sehr um eine Wiedergeburt der Mittelmeerkunst, wie um eine Einsetzung in die Allgemeingültigkeit und das bewußte Zurückdrängen des urkräftig Barbarischen[3]. Erst mit der Gotik entwickelte sich eine neue germanische Blüte, die dann durch die italienische Renaissance vernichtet wurde. Rom trägt die griechische Kunst herüber bis in die Zeit, wo man in Florenz wissenschaftlich zu sehen beginnt und die romanischen Elemente Italiens die sogenannte Renaissance aufrichten. Die großen Germanen, ein Leonardo, Bramante, Giorgione haben den Sturz nicht aufhalten können, das „Gewöhnliche meistert die Welt". Die zweite arische Blüte im Norden, die wir gewöhnlich Gotik nennen und die viel rassenreiner als das Griechische war, unterliegt dem zum guten Teil unkünstlerischen Ansturme der italienischen Renaissance. Michelangelo und Dürer zeigen den tragischen Kampf der Unterliegenden. Seit dieser Zeit vegetiert die europäische Kunst im Dienste der Macht ohne eigenen seelischen Gehalt. Große germanische Persönlichkeiten der bildenden Kunst wie Rembrandt und Böcklin bleiben im Kern unverstanden und die Kunst hört auf, Volkssache zu sein. Sie wird ein Macht- und Genußmittel in den Händen der herrschenden Oberschicht. Erst heute meldet sich der Ruf nach einer Volkskunst, die dem Ringen der breiten Massen, ihrer Sehnsucht Ausdruck geben soll. Inzwischen sind die Wege so verfahren, daß es einer tiefgreifenden Änderung der Gesinnung bedarf, um gangbare Geleise zu schaffen.

Dieser neuen Gesinnung kann von seiten der Kunstforschung nur auf systematischem Wege vorgearbeitet werden. Was soll denn das historische Sammelsurium noch weiter in einer Zeit, die ihre Kräfte auf allen Gebieten zusammenfassen und zielbewußt auf die jetzt endlich unvermeidlich gewordene Tat einstellen muß? Wir

---

an die Stelle einer älteren gesetzt und weit jünger als das Monument zu sein. Nach Aussage der Eingeborenen sollen in der Nähe noch Ruinen einer Stadt sein". (Spiegel, Eran. Altertumskunde I S. 27.)

1) Vgl. die Zusammenstellung bei Sarre-Herzfeld, „Iranische Felsreliefs". Dazu oben S. 52 und 157.

2) Vgl. darüber oben S. 143 und besonders S. 273.

3) Vgl. Der Dom zu Aachen S. 1f.

wäre es, sich auch davon endlich frei zu machen und die Sache unabhängig von allen ererbten Rücksichten rein um ihrer selbst willen zu organisieren. So müßte der Deutsche vor allem erkennen lernen, wovon seine Art in historischer Zeit ausging, wie sich daraus Eigenart entwickelte, diese verdrängt wurde und ein mühseliges Ringen begann, in dem die bildende Kunst fast unterlag, so daß heute der Weg zum Deutschen kaum zu finden ist. Und doch wird dieser Weg allmählich über die Hemmnisse hinweg, die Ästhetik und Kunstgeschichte, Akademien und Fakultäten aufgeführt haben, sichtbar.

Die „Kunsthistoriker" haben sich bisher im besten Falle um die beiden westlichsten Oasenkulturen am Nil und im Zweiströmelande gekümmert, sind dann der großen hellenischen Blüte nachgegangen und glaubten wunder welche Großtat zu verrichten, indem sie unter Kenntnisnahme dieser Bewegung die Nachwirkungen auf italischem Boden und dann in Nordeuropa bis in alle Einzelheiten sicher stellten. Darüber sind ihre Augen schwach geworden und der Horizont hat sich trotz aller möglichen Brillen nur immer mehr verengt. Vor allem haben wir mit der Achtung für das „Barbarische", d. h. Urwüchsige in unserem Volkscharakter auch die Möglichkeit einer frisch vorwärtsgehenden, seelisch und künstlerisch national gerichteten Forschung eingebüßt. Die Kunstgeschichte, statt das deutsche Volk durch die ihren Händen anvertrauten, eindrucksvollen Denkmäler auf die Weite und Tiefe des Arbeitsfeldes einzustellen, ergeht sich heute nur zu oft in Armseligkeiten.

Die bildende Kunst reicht mit ihren Nachweisen an geologische Zeitalter heran. Die Zeugen der Entwicklung des Seelenlebens der Menschheit, die damit geboten sind, gestatten eine zeitliche Erweiterung der Forschung, auf die einzugehen in diesem Buche nicht Gelegenheit genommen wurde [1]. Der Verfasser ist zufrieden, wenn er zunächst von der Notwendigkeit der örtlichen Ausdehnung des engen Gesichtskreises überzeugt und die Fachgenossen dazu angeregt hat, öfter eine Karte der gesamteurasiatischen Landmasse herzunehmen und die Rolle der arischen Völkerachse, die sich zwischen Altai und Iran mit den Nomadenwegen kreuzt, gegenüber den Treibhäusern im Süden zu überlegen. Vielleicht entsteht dann doch allmählich der deutliche Eindruck, daß neben den Hochkulturen auch in historischer Zeit noch schlichtere Gesellschaftszustände, durch Nomaden und Nordvölker vermittelt, Beachtung verdienen. Auf dem Gebiete der deutschen Kunstforschung im besonderen sollten sie in gewissem Sinne vorerst den Ausschlag geben. Nur auf diesem Wege können wir die Brücke über die germanischen zu den großen arischen Problemen finden, die jetzt hoffentlich in den Vordergrund des deutschen Denkens treten werden. Abrücken von den z. T. auf „semitischem" Boden erwachsenen Kunstströmen in Hellas, Rom und dem späteren Italien, Besinnen auf die Rolle der Nordarier in Asien, das ist jetzt unser Weg. Die Inder scheinen über das Wesen der Dinge ohne Geschichte nachgedacht zu haben. Für uns wäre es Zeit, über der Geschichte das Wesen nicht zu vergessen.

Dazu gehört freilich, daß sich die deutsche Kunstforschung nicht länger von einer Strömung gefangen halten läßt, der kürzlich ein Kunsthistoriker naiv Ausdruck gegeben hat [2] mit der Behauptung, Universalgeschichte der Kunst sei nur im enzyklopädischen Sinne denkbar, was besagen will, als eine bunte zusammenhanglose Masse,

1) Vgl. M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa 2. A.

2) Die Geisteswissenschaften I (1913/4) S. 634 f.

die sich zu keinen entwicklungsgeschichtlichen Einheiten zusammenschließen lasse. Und doch hat gerade Wickhoff für diese Einheitlichkeit das Wort ergriffen[1] und Riegl dafür nach Kräften den Unterbau zu legen gesucht, nur natürlich auf hellenischen Grundmauern. Sobald die gegenteilige Ansicht geäußert und Anstalten getroffen werden, den starken Strom zur Anerkennung zu bringen, der einst von den alten Oasenkulturen des Orientes unmittelbar ausging und später mittelbar, von Mittelasien als Ursprungszentrum aus, Ost und West verband, wird dagegen als gegen eine Utopie gewühlt. Und doch liegt es im Sinne der Zeit, diesen Dingen nachzugehen und die vergleichende, z. T. indogermanische Kunstforschung als Stütze der Bewegung zu benutzen, die die Deutschen jetzt im Vereine mit den Völkern von alttürkischer Oberschicht, den Ungarn und Bulgaren, zusammen mit den Osmanen an der Arbeit zeigt, den Quertreibereien der äußeren Linie entgegen den alten Zusammenhang wieder aufzurichten. Dazu wird freilich für die Dauer nicht Herrschsucht, sondern Lebenseinsicht den Weg zu bahnen haben. — Fasse ich die Ergebnisse im Hinblick auf die jetzige Lage der geisteswissenschaftlichen Forschung im allgemeinen und der kunstwissenschaftlichen im besonderen zusammen, so läßt sich sagen:

Für die Bewegung, die hoffentlich jetzt mit dem Kriege einsetzt, werden nicht die örtlich und zeitlich eingeschachtelten historisch-philologischen Spezialisten in Betracht kommen, sondern Fachleute, die den Erdkreis im Auge haben und über Religion ohne konfessionelle, über Staat und Recht ohne politische, über Kunst, Wirtschaft, Technik usf. ohne die europäische Schranke arbeiten, Fachmänner, die neben der üblichen „gelahrten" Arbeitsweise der Universitäten und Akademien, soweit die geisteswissenschaftliche Richtung in Betracht kommt, zunächst einmal über das Wesen ihres Fachs nachgedacht und auf dem Wege der vergleichenden Methode gelernt haben, die Ergebnisse der historisch-philologischen und philosophischen Arbeit fachgemäß, d. h. ihrem Wesen nach, zu ordnen, entwicklungsgeschichtlich aufzubauen und für das Leben nutzbar bereitzustellen. Sie werden ebenso wie die Naturwissenschaften Forschungsinstitute brauchen, in denen induktiv verarbeitet wird, was als Fach-Tatsache kritisch festgestellt worden ist. Ihr Ziel wird die planmäßig geordnete Vorführung von Möglichkeiten des Wesens und der Entwicklung sein, die sie dann im Sinne der angewandten Forschung in den Dienst der Gegenwart stellen. Damit im Zusammenhang wird in Zukunft als Maßstab für die Auswahl der geisteswissenschaftlichen Probleme deren Lebenswert, vor allem in der Richtung deutsch-arischer Eigenart und sittlicher Freiheit, mitzusprechen haben.

Machen wir uns klar: Wenn der Weltkrieg auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften nicht endgültig freimacht von der semitisch-griechisch-römischen und Renaissance-Grundlage, wir weiter Sklaven der einseitigen sog. humanistischen Geistesrichtung bleiben, man amtlich Hülfswissenschaften, wie politische Geschichte, Philologie und Philosophie für das Um und Auf des geisteswissenschaftlichen Schaffens ansieht und mit einer Kurzsichtigkeit, die erst nach Jahrzehnten neu gerichteter Arbeit ganz zu durchschauen sein wird, alles fernhält, was 1. über den Kreis der akademisch begrenzten Mittelmeerkultur hinausblickt oder gar 2. nach systematischer Geistesforschung, d. h. nach dem aussieht, was (in seiner alles Leben durchsetzenden

1) Vgl. oben S. 113.

Wesensmannigfaltigkeit, wissenschaftlich gegliedert) den eigentlichen Kern aller auf die Möglichkeiten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Menschengeschlechtes gerichteten geistigen Arbeit bilden sollte, dann hat der Krieg nicht den sittlichen Erfolg gezeitigt, den wir von der übermenschlichen Anstrengung aller Völker erwarten dürfen. Dazu aber gehört die Arbeit auf Grund einer für die einzelnen Geistesrichtungen festgestellten Wesensforschung, die dann vergleichend erdgeschichtlich sich durchringt und ihre Ergebnisse im Dienste des geistigen Lebens der Gegenwart anwendet, nicht in den Bibliotheken zu Staub und Moder zerfallen läßt[1]. Wer den verkümmerten Geist des heutigen Gelehrtentypus im Gebiete der Kunstforschung kennen lernen will, der lese im ersten Bande der „Geisteswissenschaften" S. 932f. die gewundenen Sophismen, die der bereits einmal zitierte Kunsthistoriker meiner am Kopfe dieser Zeitschrift S. 12f. gegebenen Vorführung der Ziele des kunsthistorischen Institutes der Wiener Universität entgegenstellt. Ich habe darauf eigentlich schon mit dem Aufsatze „Der Wandel der Kunstforschung" im Festhefte zum 50jährigen Bestande der Zeitschrift für bildende Kunst geantwortet. Das vorliegende Buch mag als Vorführung eines Einzelfalles für meine Forderung nach Einstellung der Kunstforschung an Universitäten bezw. wissenschaftlichen Instituten auf den Gesamtkreis der Erde, zunächst auf eurasischem Boden gelten. Die Auseinandersetzung auf systematischem Gebiete wird bei anderer Gelegenheit folgen.

Es wäre ganz unbegreiflich, gerade die Forschung über bildende Kunst, die zeitlich, örtlich und sozial über ein Material verfügt, das keine andere Wissenschaft aufweisen kann, so vernachlässigt zu sehen, wenn diese Forschung nicht mehr als jede andere unter Druck und Gunst der Macht stünde. Sobald sie höhere Werte als die dem augenblicklichen Machthaber und Besitzer vorteilhaften ins Auge faßt, wird sie als uferlos und nebulos von den eigenen im Dienste von Macht und Besitz stehenden Fachgenossen heruntergesetzt.

So muß dem Durchbruch des Nordens, der sich wie einst unter arisch-altaischer so heute unter deutsch-türkischer Führung vorbereitet, ein Umschwung in der geisteswissenschaftlichen Arbeit parallel gehen. Geschieht das nicht, dann werden wir die Forschung, nach wie vor gehemmt durch ererbten Unverstand, nur mit halber Kraft und unzulänglichen Mitteln weiterführen können. Daß sie sich durchsetzt, davon freilich ist der Verfasser fest überzeugt, sonst würde er manches nicht ertragen.

Ist es Zufall, daß von den Ariern die Deutschen, Ukrainer, Armenier und Perser, von den Ural-Altaiern die Ungarn, Bulgaren und Türken zum Zusammenwirken mit dem Schwerte, später hoffentlich zu vereinter geistiger Arbeit aufgerufen werden bezw. werden sollten? Ich denke, dieses Buch hat gezeigt, wie eng sie am Anfange der nordischen Geschichte zusammengelebt haben. Daraus und nicht aus einem eingebildeten Umschwung in der geistigen Verfassung der Mittelmeervölker entstand die neue Welt, in der wir heute noch leben und für deren Ursprung wir nach so vielen Jahrhunderten blind geworden sind. Aus der neuen Erkenntnis wird eine starke sittliche Kraft strömen. Wir gehen natürliche, der nordischen Menschheit von der Erde vorgezeichnete Wege, indem wir uns von der versinkenden Welt der südlichen Kulturtreib-

1) Einen volkstümlichen Versuch dieser Art habe ich mit meinem Buche „Die bildende Kunst der Gegenwart" gemacht. Vgl. dazu „Die bildende Kunst der Arier" Unser Vaterland I (1916).

häuser abwenden und endlich mit der Wesensforschung das alte Strombett der nordischen Völker wieder aufsuchen. Eines freilich bleibt nach dem Durchbruch mit Hülfe der Bulgaren noch unweigerlich zu tun übrig: daß wir den ältesten arischen Weg nach Persien und Indien über Südrußland, d. h. die Ukraina[1] wieder freimachen. Ohne diese Wendung ist das ideale Kriegsziel nur unvollständig erreicht. Gebt den Ukrainern die Möglichkeit, sich geistig frei und national zu entwickeln, dann werden sie ein lebendiges Glied in der Kette werden, die den einen der beiden alten Nomadenwege zum Kulturstrome der Zukunft machen soll. Auf dem Boden der Ukraina liefen die Wege zusammen, die Nordeuropa mit dem asiatischen Steppengebiet verbanden. Solange dieses wichtige Durchgangsgebiet vom russischen Machthaber in der Weise ausgebeutet wird, daß er die Kultur der eingeborenen Bevölkerung unterdrückt und sie abhält, die natürliche Brücke zwischen Europa und Asien zu bilden, so daß bisher aller Verkehr sich auf der äußeren Linie abspielen mußte, ist der Krieg Mitteleuropas gegen Russland eine Sache der Pflicht. Und ich fürchte, man wird in Rußland nicht ohne Zwang zur Einsicht kommen, daß dieses Gebiet zur Erschließung alter, wichtiger Verkehrswege frei werden muß. Ähnliches gilt für Armenien.

Um meiner Volkszugehörigkeit willen möchte ich wünschen, daß es zuerst der Deutsche wäre, der zur Vernunft käme. Er sitzt in der angestammten Mitte und ist so vorbestimmt, in zielbewußter Erkenntnis zu handeln. Ich vertraue dem deutschen Volke, daß es zur vollen Klarheit heranreifen wird, wenn es auch — vorläufig noch mehr als auf die Dauer gesund ist — allerhand überlieferten Kram hochhält und dadurch seine eigene Entwicklung und die der Menschheit aufhält. Sollte es der Reaktion aber dennoch, trotz ihrer Blindheit und ihres Leichtsinnes, gelingen, die Oberhand zu gewinnen, so wird den vorgezeichneten Weg über kurz oder lang ein anderes Volk gehen. Die Menschheit wird vorwärts kommen, ist sie sich doch der Außen- und Innenwelt in ihrer Weite und Tiefe bewußt geworden. Führer kann nur der sein, der erkennt, daß Macht und Besitz keine Lebenswesenheiten sind, auf denen Staat und Gesellschaft aufgebaut werden dürfen, vielmehr gerade gut genug, um der Erkenntnis der Dinge helfend den Weg zu bereiten.

Der Wandel der Gesinnung, der hier für die Forschung über bildende Kunst und die Geisteswissenschaften überhaupt gefordert wird, ist schließlich der gleiche, der sich im Innen- und Außenleben von Staat und Gesellschaft durchsetzen muß, sollen die ungeheuren Opfer des Krieges Segen bringen und die so teuer erkauften Erfahrungen der Organisation bleibenden Wert behalten. Wie der deutsche Reichskanzler am 28. September 1916 im Reichstage sagte: „Freie Bahn für alle Tüchtigen! muß unsere Losung sein. Führen wir sie frei, vorurteilsfrei durch, dann geht unser Reich fest gefügt, weil jeder Stein und jeder Balken mitträgt und stützt, einer gesunden Zukunft entgegen".

1) Vgl. über die heutige Ukraina: Stephan Rudnyćkyj, Ukraina. Land und Volk, Wien 1916. Dazu die Schriften, die der Verlag des Bundes zur Befreiung der Ukraina herausgibt. Über die alten Holzkirchen, die in gewissen Zügen auf altarische Grundlagen zurückgehen und in Iran wie in Indien nachklingen, vgl. vorläufig oben S. 191 und 227. Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen hat in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII [1915] S. 393f. auf die ruthenischen Ausläufer hingewiesen. Vgl. dazu auch mein „Die bildende Kunst des Ostens" S. 41f.

Anhang.

Im Augenblick des Druckabschlusses lerne ich die von Emile Mâle in der Revue de Paris im Juli 1916 begonnene Reihe von „Studien über die deutsche Kunst" kennen — leider nur aus einer deutschen Übersetzung, die ich Dr. Grautoff verdanke. Der erste Aufsatz „Die Kunst der germanischen Völker" deckt sich ziemlich genau mit einem Teile dieses Buches. Es dürfte vielleicht am Platze sein, daran zu erinnern, daß ich darüber im März d. J. in Stockholm, Göteborg und Lund Vorträge hielt, die kurz darauf auch in „Konsthistoriska sällskapets publikation" 1916 S. 1f. und „Die bildende Kunst des Ostens" im Auszuge erschienen sind. Da Mâle jede deutsche Quelle anzugeben vermeidet, darf man sich nicht wundern, diese wie ältere meiner Arbeiten zur Sache gleich denen anderer deutscher Fachgenossen verschwiegen zu sehen. Auch Mâle leitet die Granateinlage in Gold (vgl. oben S. 274f.) aus dem Osten her und verwendet das persische und skythische Material als Beleg. Die vorkarolingische Tierinitiale (vgl. oben S. 292f.) führt er auf den Orient zurück und sieht als Vermittler dafür die Klöster an. Abgesehen von der Rolle, die ich auch in dieser Richtung den Goten zuteile, bleibt besonders in der Gruppe der dreistreifigen Bandgeflechte ein scharfer Gegensatz unserer Anschauungen bestehen.

Der zusammenfassende Schlußsatz lautet bei Mâle: „Die Skulptur ist demnach von der Lombardei ausgegangen (vgl. oben S. 193 und 276f.), aber wie wir gesehen haben, ist sie ausschließlich orientalischen Ursprungs. Die deutschen Gelehrten sind daher im Irrtum, wenn sie behaupten, daß die lombardischen Stämme beim Eintritt nach Italien die Grundelemente der dekorativen Kunst, die sich im VIII. und IX. Jahrhundert verbreitete, eingeführt hätten. Die Lombardei hat von den Germanen nichts erhalten; alles im Gegenteil von den Christen des Orients, den Griechen Asiens, den Syrern, den Ägyptern, welche die großen Schöpfer waren, als die klassische Kunst verlöschte. Demzufolge verdankt Italien den Barbaren, die es an sich gerissen haben, ebenso wenig wie Frankreich. Diese Barbaren besaßen keinerlei künstlerischen Geist, sie verstanden nur zu zerstören. In der Kunst des Mittelalters läßt sich nicht ein einziges deutsches Element feststellen. Vielmehr hat Deutschland diese Kunst des Mittelalters, die es sich rühmte, geschaffen zu haben, fix und fertig von Italien und Frankreich übernommen".

Mâle steht also — von seiner Kriegstimmung abgesehen — heute 1916 noch auf dem Standpunkte von Riegl 1893—1903. Er weiß nichts davon, daß der vorderasiatische Südstrom und der germanische Nordstrom unabhängig voneinander sind, aber den gleichen Ursprung im fernen Gebiete Altai-Iran haben. Die deutsche Kunstforschung, deren humanistische Einseitigkeit Mâle ganz entgangen ist, wird eines „germanischen Stolzes" angeklagt, dessen sich die eigentlichen Fachvertreter der Jetztzeit leider nur zu wenig schuldig gemacht haben. Vielleicht dämmert an der Hand der in diesem Buche behandelten Fragen die Erkenntnis auf, daß wir gut täten, über der einseitigen Geschichtsforschung den Erdkreis nicht zu vergessen und im Wege einer vergleichenden Wesensforschung u.a. auch dem Deutschen gerecht zu werden.

Schlagwortreihe.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten, die fettgedruckten auf die Hauptstellen.

Nachträge und Verbesserungen.

S. 41 Z. 7 von unten: Kerynia statt Kyrenia.
S. 43 Z. 9 von oben: 8f. statt 87.
S. 72 Tafel IX ist nach Aufnahmen hergestellt, die ich Victor Golubev verdanke
S. 74 ist die Seitenzahl zu berichtigen.
S. 107 Anm. 1: Lifrustkammaren Vägledning (1915) statt Lifrüstkammaren.
S. 110 Zu dem Vergleich der Kreislappenranke mit dem Vogelkopf vgl. auch Appelgren-Kivalo, Vogelkopf und Hirfch, Finnisch-ugrische Forschungen XII (1912), Festgabe für Vilh. Thomsen.
S. 249 soll die Unterschrift von Abb. 197 lauten: Graz, Landesmuseum: Fund von Krungl.